ПЬЕРЪ ПАРИ

ДРЕВНЯЯ СКУЛЬПТУРА

ПЕРЕВОДЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО

ИЗДАНІЕ

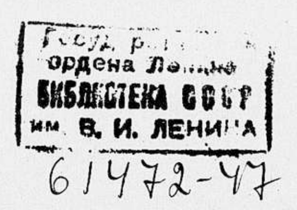
Редакціи „ВѢСТНИКА ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУСТВЪ“

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

Типографія и Фототипія В. И. Штейнъ, Почтамтская, 13

1889.

Печатано по распоряженію Императорской Академіи Художествъ.





ОГЛАВЛЕНІЕ

КНИГА ПЕРВАЯ

Востокъ

КНИГА ВТОРАЯ

Греція и Италія

КНИГА ПЕРВАЯ

Востокъ

I

Египетъ

Египетъ, по выраженію Перрò,—предокъ культурныхъ націй. Цивилизація, развившаяся на берегахъ Нила,—самая древняя, какую только мы знаемъ изъ исторіи, и въ этой цивилизаціи искуству принадлежало важное мѣсто. Поэтому, приступая къ обзору древней скульптуры, мы должны начать его съ Египта.

Происхожденіе скульптуры въ этой странѣ столь же неизвѣстно, какъ и происхожденіе египетской расы и народа; при нынѣшнемъ состояніи науки невозможно сказать, когда и какимъ образомъ художники Египта начали передавать рисункомъ и лѣпкою конкретную форму существъ и вещей, поражавшихъ ихъ взоры, какимъ образомъ освободились они отъ первоначальныхъ колебаній и чрезъ какія ступени развитія дошли до зрѣлости и до полнаго обладанія своими средствами. Несторъ Лотъ (L'Hôte), рисовальщикъ, сопровождав-

шій египетскую экспедицію Наполеона I, замѣтилъ: «Мы знаемъ египетскую скульптуру только въ произведеніяхъ ея упадка». Всѣ открытія, сдѣланныя въ настоящемъ вѣкѣ, подтверждаютъ этотъ основательный взглядъ.

Исторія Египта извѣстна намъ начиная лишь со времени за четыре тысячи лѣтъ до Рождества Христова,—съ той поры, когда Мини, сдѣлавшись царемъ Мемфиса, основалъ наслѣдственную монархію на обломкахъ жреческой ѳеократіи: до начала мемфисскихъ династій, вся жизнь Египта покрыта для насъ мракомъ, и мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній ни объ его искуствѣ, ни объ его цивилизаціи и политическихъ событіяхъ. Много-много, если можно догадываться съ вѣроятностью, что знаменитый гизехскій Сфинксъ составляетъ, — какъ выражается Масперò, знанія котораго относительно древняго Египта почти безошибочны, — произведеніе поколѣній, предшествовавшихъ Мини. Масперò, освободивъ недавно низъ этого колосса отъ песчаныхъ заносовъ, дѣлаетъ оцѣнку его красоты въ слѣдующихъ словахъ: «Въ теченіи многихъ вѣковъ онъ оставался погребеннымъ въ пескѣ до подбородка, но это не уберегло его отъ разрушенія. Истощенное, изуродованное тѣло его сохранило только общую форму льва; лапы и грудь, реставрированныя при Птолемеяхъ и Цезаряхъ, сохранили только часть плитной облицовки, которою онѣ были одѣты въ эту эпоху для исправленія порчи, причиненной временемъ. Нижняя часть головнаго убора свалилась, шея сдѣлалась болѣе тонкою и кажется слишкомъ слабою для того, чтобы поддерживать тяжесть головы. Носъ и борода разбиты фанатиками; красный цвѣтъ, который имѣли

черты, исчезъ почти повсюду. Тѣмъ неменѣе, общій видъ колосса, даже при нынѣшнемъ печальномъ его состояніи, въ высшей степени величественъ и вы-

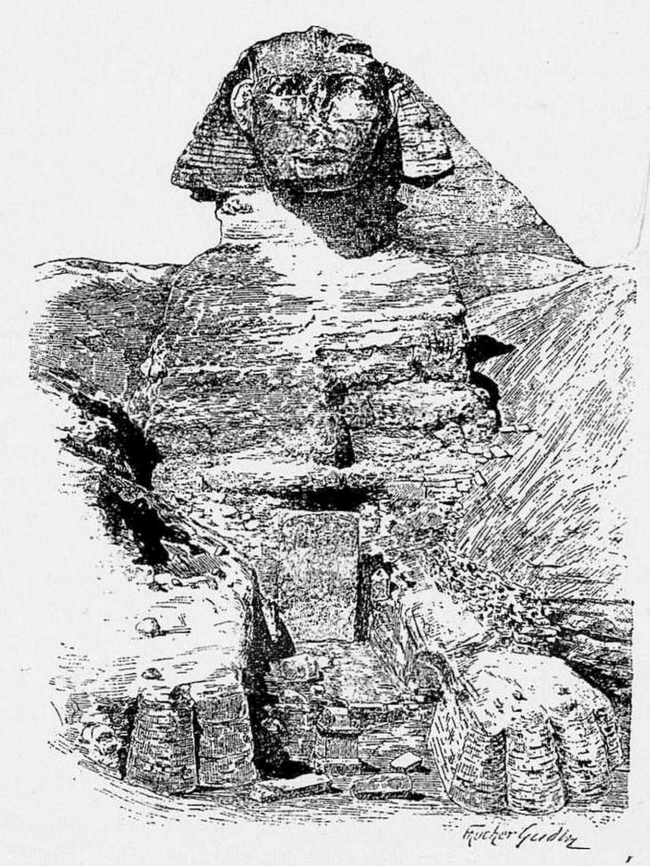


Рис. 1.—Гизехскій сфинксъ.

ражаетъ силу. Глаза смотрятъ впередъ со средоточенностью глубокой думы; уста еще улыбаются, и все

лицо проникнуто спокойствіемъ и сознаніемъ могущества. Искуство, задумавшее и изсѣкшее изъ цѣлой скалы такую удивительную статую, было искуствомъ совершеннымъ, увѣреннымъ въ себѣ, умѣвшимъ достигать намѣченныхъ эффектовъ. Но сколько вѣковъ потребовалось ему для того, чтобы дойдти до такой степени зрѣлости и совершенства!» (рис. 1).

Будемъ ли мы когда-либо столь счастливы, что познакомимся съ этимъ искуствомъ по другимъ его памятникамъ? Разроютъ ли когда-нибудь ту десятисаженную толщу песку, «подъ которою еще покоятся у ногъ Сфинкса невѣдомыя произведенія первоначальныхъ династій? Будутъ ли открыты гробницы, храмы и дворцы первыхъ египетскихъ поколѣній, и объяснятъ ли удачныя находки то, каковы были вдохновеніе и техника, достоинства и успѣхи первыхъ скульпторовъ Египта, и какое вліяніе имѣли они на искусныхъ художниковъ мемфисскаго періода?»

Этихъ послѣднихъ, по крайней мѣрѣ, мы знаемъ достаточно; ихъ произведенія, найденныя во множествѣ *мастаба̀* (погребальные склепы), составляютъ славу Булакскаго музея въ Каирѣ и египетскихъ залъ въ парижскомъ Луврѣ. Статую или барельефъ мемфисской школы трудно смѣшать съ работою болѣе поздняго времени, такъ какъ школа этого времени отличается особеннымъ стилемъ — такимъ, какимъ не обладала въ такой степени ни одна изъ древнихъ школъ, а именно стилемъ реалистическимъ. Этотъ характеръ школы зависѣлъ отъ религіозныхъ вѣрованій тогдашняго Египта, служить которымъ, конечно, призвана была скульптура. Каждому теперь извѣстно, что египтяне смотрѣли на человѣка какъ на удивитель-

ную совокупность нѣсколькихъ различныхъ существъ, тѣсно соединенныхъ между собою. То были: вопервыхъ, *тѣло*; во-вторыхъ, *двойникъ* (приводимъ слова Масперо̀), «такъ сказать, второй экземпляръ тѣла, образуемый менѣе плотною, чѣмъ оно, матеріей,—цвѣтная, но воздушная проекція индивидуума, черта-въ-черту воспроизводящая его наружность, — дитя, если дѣло шло о дитяти, женщина—если о женщинѣ, мужчина—если о мужчинѣ». Затѣмъ слѣдовала *душа*, которую народное воображеніе представляло себѣ въ видѣ птицы, а за душею—*свѣтовой элементъ*, составляющій частицу, отдѣлившуюся отъ божественнаго огня. Египтяне вѣровали, что составленный такимъ образомъ человѣкъ живетъ до тѣхъ поръ, пока четыре его элемента остаются соединенными и каждый изъ нихъ исполняетъ свои функціи. Смерть, въ томъ смыслѣ, какъ мы ее понимаемъ, по убѣжденію египтянъ, составляла только случайность, вслѣдствіе которой человѣкъ переходилъ изъ земной жизни въ гробовую жизнь, во всемъ подобную прежней, не вѣчную, какъ загробная жизнь христіанъ, но ограниченную временемъ существованія тѣла и двойника, заключенныхъ въ гробницѣ, тогда какъ душа и свѣтовой элементъ могли покидать гробницу, посѣщать жилище боговъ и возвращаться къ остальнымъ элементамъ человѣка. Настоящую, окончательную смерть составляло исчезновеніе тѣла и двойника. Поэтому надо было всѣми средствами предохранить эти два элемента отъ уничтоженія: тѣло—превращать въ мумію, двойникъ—замѣнять по возможности бо̀льшимъ количествомъ деревянныхъ или каменныхъ изваяній, воспроизводящихъ образъ покойника, — такихъ извая-

ній, которыя, своею прочностью, сопротивлялись бы теченію вѣковъ и, будучи скрыты въ недоступныхъ тайникахъ мастаба̀, презирали бы разрушительную человѣческую руку. Усопшій, обезпеченный отъ погибели такими предосторожностями, долженъ былъ находить въ гробницѣ труды и утѣхи, среди которыхъ протекала его земная жизнь; поэтому гробница, въ свою очередь, становилась какъ-бы двойникомъ земли: покойникъ окруженъ былъ въ ней цѣлою толпою своихъ родныхъ, друзей и слугъ, разумѣется, представленныхъ также въ портретныхъ изображеніяхъ,—статуями, наполнявшими погребальныя камеры и колодцы, барельефами или фресками, обильно покрывавшими собою стѣны.

Весь этотъ подземный міръ съ каждымъ днемъ является теперь на свѣтъ Божій все больше и больше, такъ какъ мастаба̀ перестали быть недоступными и познакомили насъ съ искуствомъ, удовлетворявшимъ своей цѣли болѣе, чѣмъ какое-либо другое.

Чѣмъ подобіе тѣла ближе походило на умершаго, тѣмъ совершеннѣе оно было, а потому скульпторы прежде всего заботились о портретности своихъ фигуръ и достигали ея мастерски. Нѣкоторыя погребальныя египетскія статуи получили почти такую же извѣстность, какъ и греческія произведенія.

Такова деревянная статуя Булакскаго музея, изображающая главнаго надзирателя надъ работами, Рамкѐ (рис. 2) — Шейхъ-эль-беледъ, какъ назвали его нашедшіе эту фигуру феллахи вслѣдствіе сходства ея съ тѣмъ или другимъ изъ ихъ старшинъ. Будучи одѣтъ въ родъ передника, спускающагося до колѣнъ, и опираясь на палку, онъ идетъ медленно впередъ; туловище его тучно, жиръ придаетъ округ-

лость его ногамъ и рукамъ; большая одутловая голова, съ гладко остриженными волосами, сидитъ на шеѣ прямо и кажется совсѣмъ живою, не смотря на трещины, образовавшіяся въ деревѣ. Выразительная вульгарность лица убѣждаетъ, что скульпторъ хорошо подмѣтилъ и отлично воспроизвелъ типическія черты Рамкѐ, человѣка въ сущности добраго, но живаго, подвижнаго, подобно многимъ дороднымъ людямъ, пользовавшагося палкою больше для ходьбы, чѣмъ для наказанія подчиненныхъ, но все-таки совавшимъ повсюду свой острый управительскій глазъ, болѣе прозорливый, чѣмъ хозяйскіе взоры (рис. 2 bis).



Рис. 2. — Рамке, или Шейхъ-эль-беледъ.

Неподалеку отъ «Шейха» находится въ Булакскомъ музеѣ колѣнопреклоненный «Скрибъ», котораго Масперо̀ превосходно описываетъ въ слѣдующихъ строкахъ: «Онъ только-что представилъ на разсмотрѣніе своего господина свитокъ папируса, или дощечку, покрытыя письмомъ. Преклонивъ колѣна, какъ требовалось обычаемъ, сложивъ вмѣстѣ свои руки, согнувъ спину и слегка выставивъ впередъ голову, онъ ждетъ, когда господинъ окончитъ чтеніе. Скульпторъ какъ нельзя лучше схватилъ выраженіе робкой неувѣренности и

бараньей кротости, къ которымъ пріучила этого человѣка привычка всей жизни, проведенной въ подчиненіи у другихъ. На губахъ его—улыбка, потому что того требуетъ приличіе; но въ этой улыбкѣ нѣтъ ничего веселаго. Въ унисcонъ съ губами, притворствуетъ движеніе носа и щекъ. Большіе, сдѣланные изъ стекловиднаго сплава, глаза смотрятъ пристально, но такъ, что какъ будто-бы человѣкъ находится въ ожиданіи, не останавливая своего взора и не сосредоточивая своей мысли на опредѣленномъ предметѣ. Вообще на лицѣ не рисуется большаго ума и живости; да вѣдь ихъ и не надо было имѣть человѣку подобной профессіи (рис. 3).



Рис. 2 bis.—Голова Рамке.

Напротивъ того, «Сидящій Скрибъ», найденный Маріеттомъ при раскопкахъ Серапеума и составляющій теперь самый драгоцѣнный памятникъ въ лувскомъ собраніи египетскихъ древностей, надѣленъ физіономіею чрезвычайно оживленною и подвижною. Вся его одежда состоитъ только изъ передника, прикрывающаго тѣло отъ бедръ до колѣнъ. Онъ сидитъ на полу, по восточному обычаю, скрестивъ свои ноги, держитъ въ рукѣ тростниковую палочку надъ развернутымъ папирусомъ и, приготовясь писать, вслушивается въ слова, диктуемыя ему господиномъ. Вся его физіономія выражаетъ вниманіе къ этому властному голосу, но особенно свѣтятся умомъ глаза, въ которыхъ стеклянные зрачки, вставленные въ яблока изъ бѣлаго кварца, оправлены въ бронзовыя вѣки и рѣсницы. Волосы острижены коротко, уши велики и торчатъ впередъ, скулы выдаются, щеки — впалыя; напротивъ того, формы тѣла тучны и мягки: верхняя часть груди свисла двумя мѣшками надъ довольно большимъ животомъ; руки отъ плечъ до локтей и ноги — пухлы, но киски рукъ сухи, а пальца тонки и, видимо, развиты упражненіемъ въ письмѣ. Вся сила человѣка, точно такъ же, какъ и его дѣятельность, заключается въ его головѣ и рукѣ. Члены тѣла у скриба одутловаты вслѣдствіе его сидячей жизни и рода постоянныхъ занятій; въ головѣ же его, и особенно во взорахъ, эти занятія отразились печатью необходимой для нихъ быстрой смѣтливости (рис. 4).

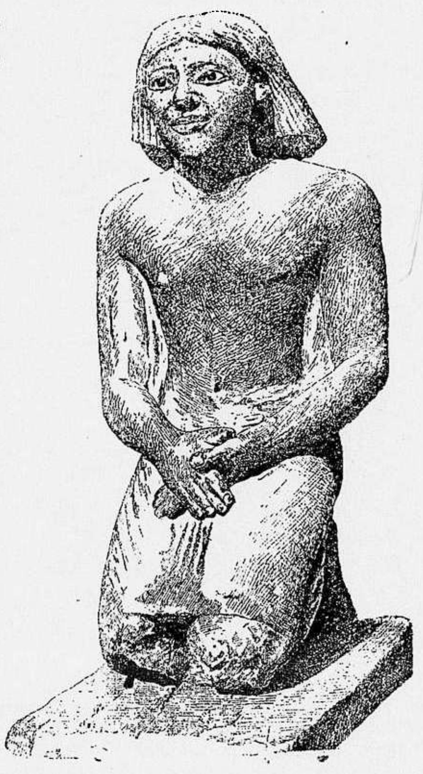


Рис. 3.—Колѣнопреклоненный скрибъ.
(Булакск. муз.)

Отъ обыкновеннаго смертнаго,—быть можетъ, отъ раба,—перейдемъ къ всемогущему фараону, напр. къ

Хафри, діоритныя статуи котораго въ нѣсколькихъ экземплярахъ украшаютъ собою Булакскій музей. Представленная на прилагаемомъ здѣсь рисункѣ (рис. 5) фигура своимъ размѣромъ превосходитъ натуру. Фараонъ изображенъ въ простой, спокойной позѣ: онъ свободно сидитъ на широкомъ тронѣ, положивъ свои руки на колѣни; глаза его, моделированные просто, безъ искуственныхъ зрачковъ, смотрятъ вдаль, съ выраженіемъ безконечнаго спокойствія. Благородство торса и молодыхъ членовъ, правильность чертъ лица, дышащаго достоинствомъ и серіозностью, изящество и умѣренность головнаго убора и бороды, — все въ этой фигурѣ исполнено царственнымъ величіемъ и чѣмъ-то идеальнымъ. Однако, нѣкоторыя частности физіономіи удостовѣряютъ, что художникъ искалъ и достигъ сходства своего произведенія съ оригиналомъ, хотя и придалъ первому облагороженный обликъ царя: онъ помнилъ, что статуя должна быть прежде всего портретомъ, дабы боги, для продленія жизни двойника, на самомъ дѣлѣ узнавали того, кого она изображаетъ.



Рис. 4.—Сидящій скрибъ.

По той же причинѣ, напр., отвратительный карликъ Кнумготпу явился изъ гробницы во всемъ реализмѣ

своего безобразія и нескладности. Огромная голова съ остроконечнымъ черепомъ и отталкивающими тупыми чертами лица приставлена къ тучному туловищу, худо поддерживаемому короткими и кривыми ногами. Каждая подробность этой любопытной статуэтки, выказывающей всѣ пластическія качества известняка, свидѣтельствуетъ, на ряду съ рѣдкимъ стремленіемъ къ живописности, о внимательномъ наблюденіи и глубокомъ знакомствѣ съ природой (рис. 6).

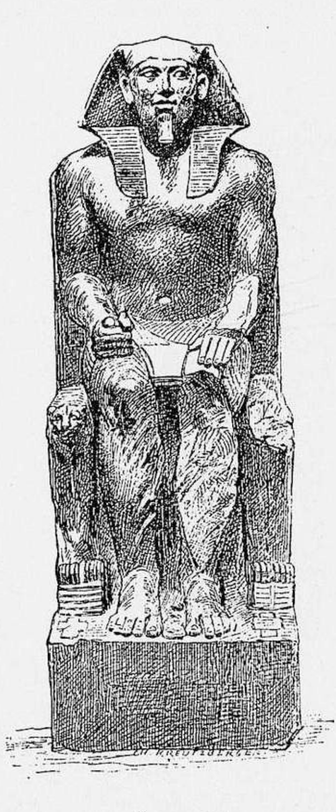


Рис. 5.—Хафри.

Необходимость съ точностью воспроизводить индивидуальныя черты изображаемыхъ людей, отличительныя особенности какъ ихъ лица, такъ и тѣла, развила въ скульпторахъ мемфисскаго періода большую наблюдательность и сдѣлала ихъ привычными къ передачѣ безчисленнаго разнообразія движеній и позъ; поэтому ихъ рѣзецъ превосходно изображалъ, и въ круглыхъ фигурахъ, и въ барельефахъ, спутниковъ усопшаго, сопровождавшихъ въ гробницу мумію и двойника. Всѣ сдѣланныя изъ известняка статуи и статуэтки, которыя приводятъ въ удивленіе посѣти-

телей Булакскаго музея и ниспровергаютъ ложныя ходячія понятія о неподвижности и однообразіи египетскаго искуства,—всѣ фигуры, вырѣзанныя выпуклымъ рельефомъ на стѣнахъ мастаба̀, не суть портреты въ томъ же смыслѣ и значеніи, какъ вышеупомянутые скрибы и «Шейхъ-эль-Беледъ», но онѣ порождены тѣмъ же вдохновеніемъ, какъ и эти статуи, и тѣми же представленіями о загробной жизни объясняются какъ правдивость ихъ позъ и естественность формъ, такъ и простая осмысленность ихъ группировки.



Рис. 6.—Кнумготпу.

Эти рабы обоего пола, исправляющіе различныя обязанности своей службы, изображены въ большомъ числѣ въ сочиненіи г. Перро̀: *Histoire de l' Art dans l'antiquité*. Изъ нихъ мы представляемъ здѣсь, для образца, одинъ экземпляръ (рис. 7). Это — реальные, живые люди, достойные своихъ господъ, за которыми послѣдовали они въ глубину мастаба̀ для того, чтобы мѣсить хлѣбъ для ихъ стола, или чистить погребенную съ ними утварь. «Живописное или скульптурное воспроизведеніе людей и вещей—какъ прекрасно замѣчаетъ г. Масперо̀,—обезпечивало реальность этихъ лицъ и вещей для того, въ чью пользу оно дѣлалось». Проникнувшись однажды идеею о загробной жизни, богословы и философы строго выводили изъ нея слѣдствія. Этимъ объясняется множество картинъ и барельефовъ, покрывающихъ стѣны погребальныхъ камеръ; отсюда также — разнообразіе представленныхъ сценъ: все, чѣмъ умершій владѣлъ на землѣ, продолжаетъ составлять его собственность и въ могилѣ; все, чѣмъ онъ занимался или интересовался при жизни, находитъ онъ вокругъ себя и за дверью гроба.



Рис. 7.—Рабъ, мѣсящій тѣсто.

Вотъ, напр., Фтаготпу наблюдаетъ за возвращеніемъ домой своихъ стадъ — козъ, воловъ, гусей и голубей (рис. 8); вотъ богатый сановникъ Ти, охотящійся и ловящій рыбу въ нильскихъ тростникахъ (рис. 9); вотъ, наконецъ (къ сожалѣнію, мы должны ограничиться лишь немногими примѣрами), скрибы,

записывающіе количество сжатаго хлѣба,—снимокъ съ одного саккарахскаго барельефа (рис. 10).

Въ первой картинѣ, разнообразіе группъ, которыя находимъ мы въ восьми полосахъ, помѣщенныхъ одна надъ другою, жизненность и свобода нѣкоторыхъ движеній, естественность почти всѣхъ позъ, опредѣленность и вѣрность формъ, прекрасно характеризующихъ каж-

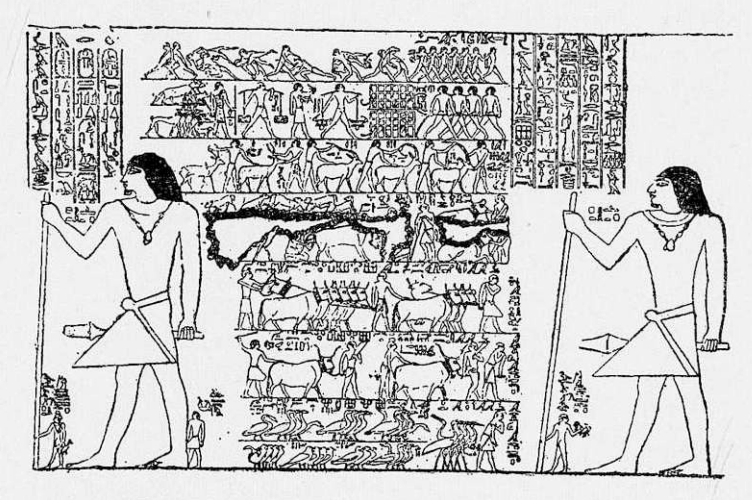


рис. 8.—Фтаготпу, наблюдающій за возвращеніемъ своихъ стадъ.

дую породу животныхъ,—возбуждаютъ невольное удивленіе. Во второмъ изображеніи, каждое лицо дѣйствительно занято своимъ дѣломъ: величественный и спокойный Ти управляетъ охотою, тогда какъ его рабы съ непритворнымъ усердіемъ исполняютъ каждый возложенную на него обязанность: одни удятъ рыбу, другіе проводятъ лодки среди тростниковъ, кишащихъ пернатою, пушною и чешуйчатой дичью, третьи, вооруженные

длинными гаргунами, борятся съ водяными животными, похожими на гиппопотамовъ. Съ какою сосредоточенностью и достоинствомъ записываютъ богатства сво-

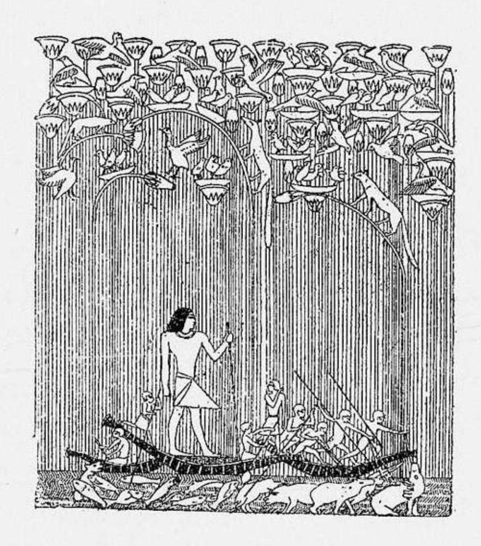


рис. 9.—Ти на охотѣ.

его господина эти скрибы, сидящіе на корточкахъ, съ заложенными за ухомъ запасными перьями, между

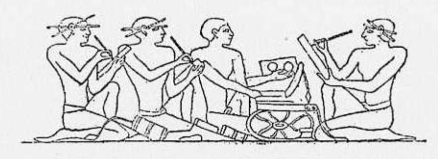


рис. 10.—Скрибы, записывающіе количество сжатаго хлѣба.

тѣмъ какъ, въ верхней части барельефа, бѣдные рабы жестоко наказуются палочными ударами за нерадѣніе и плутовство!

Съ X-ой династіей фараоновъ исчезаетъ мемфисское царство. Его смѣняетъ первое ѳиванское царство, продолжающееся съ XI до XVI династіи; но превзошло ли оно мемфисское царство въ отношеніи блеска политической славы и образованности? По крайней мѣрѣ, мы видимъ, что его искуство было только блѣднымъ отблескомъ мемфисскаго искуства, и что въ это время начался очевидный упадокъ. Если нѣкоторые



РИС. 11.—РАГОТПУ И НОФРИТЪ.

портреты, какъ напр. изображающіе Раготпу и его жену, Нофритъ (рис. 11), еще прекрасны, если, смотря на нихъ, догадываешься о поразительномъ ихъ сходствѣ съ этими лицами, если ваятель выказываетъ въ нихъ оригинальность и увлеченіе, то эти достоинства объясняются тѣмъ, что мемфисскія преданія еще не исчезли въ его пору. Къ несчастію, съ теченіемъ времени, измѣнившаго религіозныя идеи и обратившаго дѣятельность скульпторовъ къ другимъ задачамъ, преданія

эти ослабѣваютъ и исчезаютъ, или, вѣрнѣе, утрачиваютъ свои качества: наблюденіе природы и стараніе воспроизводить детали наблюденныхъ вещей и существъ безхитростно, съ полною правдою. Произведенія, имѣющія нѣкоторое достоинство, встрѣчаются только въ исключительныхъ случаяхъ между рѣдкими и изуродованными статуями, относящимися ко времени нашествія гиксовъ, разрѣзывающему ѳиванскій періодъ на двѣ части,—ко времени, когда чужестранныя династіи смѣнили національныхъ фараоновъ. Скульпторы прекрасно воспроизводили характеристическія черты этой новой расы, въ особенности этихъ азіатовъ «съ маленькими глазами, съ орлинымъ носомъ, приплюснутымъ на кончикѣ, съ выступающими впередъ скулами, съ нѣсколько выдающеюся впередъ нижнею губою». Но фигуры туземныхъ царей, сановниковъ и простыхъ смертныхъ, найденныя въ Ѳивахъ, равно какъ и барельефы того же происхожденія,—неболѣе какъ плохіе сколки съ мемфисскихъ статуй и барельефовъ: воображеніе и изобрѣтательность исчезли; художники умѣютъ только повторять позы и жесты, заимствованные уже не отъ живыхъ, движущихся людей, а отъ старинныхъ статуй, этихъ неподвижныхъ каменныхъ или деревянныхъ образцовъ. Что касается до исполненія, то порою оно остается искуснымъ: нѣкоторые скульпторы еще выказываютъ смѣлость рѣзца и умѣютъ гибко провести контуръ или вылѣпить форму, но чаще всего они сухи, холодны и довольствуются приблизительнымъ; рука ваятеля, точно такъ же, какъ и его мысль, впадаетъ въ расслабляющую лѣность рутины.

Эти крупные недостатки держатся упорно во все продолженіе втораго ѳиванскаго царства, съ XVI-ой до

XXI-ой династіи. Но при нѣкоторыхъ фараонахъ этого періода, наиболѣе знаменитыхъ въ длинномъ ряду государей этихъ династій, при Аменготепѣ и Тутмесѣ (XVIII династіи), при Сети и Рамсесѣ (XIX династіи), великихъ завоевателяхъ и просвѣтителяхъ, блескъ египетскаго величія и могущества распространяется съ небывалою силою въ дальніе концы. Для художниковъ открывается обширное, грандіозное, хотя и неновое, поприще дѣятельности. Имъ приходится достойнымъ образомъ прославлять знаменитыхъ монарховъ, задумывавшихъ и приводившихъ къ счастливому исходу великія предпріятія, — прославлять не только ихъ, но и боговъ, внушавшихъ эти предпріятія и помогавшихъ въ ихъ исполненіи, а также весь народъ, служившій орудіемъ такихъ начинаній.

Эти новыя условія должны были придать искуству другой характеръ: оно сдѣлалось національнымъ. Однако новое направленіе искуства выражается только въ выборѣ сюжетовъ, которые въ эту пору относятся постоянно къ отечественной исторіи: царь, его войны и побѣды, его великія дѣянія, его сношенія съ богами, являющимися скорѣе равными съ нимъ, чѣмъ его повелителями, подвластные царю народы, скорѣе его рабы, чѣмъ подданные, —таковы сюжеты, съ которыми художнику приходится имѣть дѣло. Задача его состоитъ уже не въ украшеніи погребальныхъ колодцевъ и камеръ, а въ роскошномъ убранствѣ храмовъ, воздвигаемыхъ благочестивыми и благодарными государями милостивымъ къ нимъ богамъ, или дворцовъ, гдѣ царитъ собственная слава фараоновъ и нагромождаются ихъ несмѣтныя сокровища. Такимъ образомъ, скульптура дѣлается покорною пособницею архитектуры.

Отсюда происходитъ также одна изъ отличительныхъ чертъ скульптуры этой эпохи: она привыкаетъ исполнять свои произведенія въ размѣрѣ, большемъ противъ натуры, и, подобно архитектурѣ, достигаетъ грандіозности посредствомъ колоссальности. Рядомъ съ гигантскою карнакскою колоннадою, фигуры фараоновъ древняго царства показались бы пигмеями; колоссы Аменофиса III (такъ назыв. *статуи Мемнона*), громадныя ибсамбульскія изваянія Рамсеса, сфинксы-великаны, ряды которыхъ окаймляютъ дороги, ведущія къ храмамъ,—своимъ размѣромъ какъ нельзя болѣе соотвѣтствовали тѣмъ зданіямъ, въ которыхъ они были украшеніемъ и въ то же время существенными частями. Что касается до барельефовъ, гдѣ царь является главною фигурою, вокругъ которой группируются изображенія простыхъ смертныхъ, гдѣ царь выдѣляется своимъ огромнымъ ростомъ и господствуетъ надъ прочими, то скульпторы старались произвести эффектъ величественности помѣщеніемъ въ свою композицію большаго числа фигуръ и сложностью изображенныхъ сценъ. Вмѣсто того, чтобы занимать украшаемое пространство однимъ рельефомъ, въ которомъ каждая фигура простиралась бы во всю его вышину, они дѣлили стѣну на нѣсколько горизонтальныхъ полосъ, и въ нихъ представляли различныя сцены, кишащія фигурами.

Во всѣхъ произведеніяхъ этого рода—много достоинствъ и недостатковъ. Первыя кажутся намъ наслѣдіемъ мемфисской школы. Нѣкоторыя статуи—прекрасные портреты. «Скульпторы этой поры—говоритъ г. Перро — не утратили привычки искать и таланта схватывать индивидуальное сходство».

Для примѣра, укажемъ на колоссальную голову Тутмеса III (въ Булакскомъ музеѣ), сдѣланную изъ розоваго гранита (рис. 12). «Въ чертахъ лица нѣтъ ничего египетскаго: форма носа, глаза, приподнятые у своего внѣшняго края, рисунокъ губъ, общіе контуры лица,—все это напоминаетъ скорѣе армянскую расу. Другіе усматривали здѣсь признаки негритянской крови» (Перрò).

рис. 12.—голова тутмеса III.

Укажемъ еще на высѣченную изъ чернаго мрамора голову—фрагментъ колоссальной статуи, изображавшей, по мнѣнію Перрò, Менефтаха, а по мнѣнію Масперò—Гармаби (наход. въ Булакскомъ музеѣ). «Это—говоритъ г. Шармъ—голова царя, увѣнчанная огромною шапкою, которая обременяетъ ее, но не украшаетъ. Юный царь представленъ стоящимъ; въ лѣвой рукѣ онъ держитъ жезлъ, оканчивающійся вверху бараньей головою. Трудно передать словами юношескую, почти дѣтскую грацію, очаровательную кротость и меланхоличность этой прелестной фигуры, какъ-бы проникнутой предчувствіемъ печальной судьбы. И чего стоило изсѣчь изъ столь твердаго матеріала, каковъ гранитъ, столь искренніе глаза, столь тонкоочерченный носъ, столь жизненныя и нѣжныя губы, что кажется, будто все это вылѣплено изъ воску?

Несомнѣнно, мы имѣемъ здѣсь дѣло съ однимъ изъ лучшихъ образцовъ египетскихъ статуй, какіе только дошли до насъ. Ни въ какомъ другомъ искуствѣ не найдти произведенія болѣе изящнаго» (рис. 13).



рис. 13.—голова менефтаха.

Что же сказать послѣ этого о портретѣ царицы Таіи, безъ сомнѣнія, одной изъ женъ Гармаби? Это — настоящій шедевръ ѳиванской школы, и мы заимствуемъ снова у г. Шарма столь краснорѣчивое и точное описаніе этого памятника. «Когда любуешься удивительной головою Таіи въ Булакскомъ музеѣ — говоритъ онъ,—по ея благороднымъ чертамъ, чуждымъ египетской неподвижности (она была чужестраннаго, быть можетъ, азіатскаго происхожденія), по ея губамъ съ приподнятыми вверхъ углами, какъ губы сфинкса, по ея пренебрежительно-кокетливому выраженію, по ея таинственной, приводившей въ

смущеніе, способной сводить съ ума и вызывать противоположныя чувства красотѣ, — невольно сочиняешь въ своемъ умѣ исторію, пожалуй, романъ, въ которомъ эта загадочная женщина является вдохновительницею, первою причиною, главнымъ дѣйствующимъ лицомъ въ религіозныхъ трагедіяхъ, волновавшихъ ея время,—женщиной, жгучій слѣдъ которой дошелъ до насъ» (рис. 14).



РИС. 14.—ЦАРИЦА ТАІЯ.

Главнымъ виновникомъ означенныхъ трагедій былъ царь-евнухъ Аменофисъ IV, безъ сомнѣнія, сынъ Таіи. Хранящаяся въ Луврскомъ музеѣ статуэтка, вышиною въ 0,6 м., воспроизводитъ нескладное тѣло и некрасивое лицо этого фараона съ такимъ реализмомъ, который напоминаетъ намъ о цвѣтущей порѣ мемфисской скульптуры. Хотя Аменофисъ представленъ и царемъ, съ атрибутами и знаками верховной власти, однако въ его изваяніи сохранено все безобразіе, какимъ надѣлила его природа и какое придала ему гнусная операція. Ни одна частность не претила художнику, который, повидимому, задался даже цѣлью возможно-точнѣе передать отталкивающія черты оригинала: лицо фараона, съ подавшимся назадъ лбомъ, съ тупыми глазами, съ приплюснутымъ носомъ, съ невыражающими ничего губами, отличает-

ся глупостью и угрюмостью; руки, бедра и ноги— слишкомъ округлы и вялы; обвислая, лишенная мускуловъ грудь и дряблый, вздутый животъ не похожи на мужскіе; но самыя эти детали, въ точности передающія натуру, выказываютъ въ художникѣ талантъ, весьма рѣдкій въ разсматриваемую эпоху и достойный всякой похвалы (рис. 15).



РИС. 15.—АМЕНОФИСЪ IV.

На ряду съ нѣсколькими подобными мастерскими произведеніями, мы встрѣчаемъ множество статуй холодныхъ, не отмѣченныхъ печатью индивидуальнаго творчества. Колоссы въ музеяхъ или въ крупныхъ развалинахъ Средняго Египта, въ Ѳивахъ, Танисѣ, Абидосѣ, Ибсамбулѣ и др. мѣстахъ, съ прискорбнымъ однообразіемъ слѣдуютъ за колоссами, фараоны за фараонами, сфинксы за сфинксами. Позы повторяются безъ всякаго старанія разнообразить ихъ, движеніе копируется съ движенія, и вездѣ выказывается замѣчательное умѣнье рубить изъ камня громадныя фигуры, обрабатывать и полировать самыя твердыя глыбы гранита, выливать изъ бронзы по отчетливо сдѣланнымъ, но все по однѣмъ и тѣмъ же формамъ, и

эта рутинная и холодная техника любопытна только своимъ однообразіемъ. Всѣ произведенія этого рода, сохранившіяся въ большомъ числѣ, представляютъ, въ отношеніи концепціи и исполненія, лишь второстепенный интересъ, какъ повторенія и, лишь въ рѣдкомъ случаѣ, пересказы прежняго; это — какъ-бы слѣпки, изготовленные во множествѣ по очень небольшому количеству старыхъ, негодныхъ формъ, которыя давно слѣдовало бы уничтожить.

Барельефы, украшающіе пилоны и храмы, почти столь же монотонны, какъ и статуи. Сюжеты ихъ очень однообразны: «сраженія, побѣды, торжественныя встрѣчи побѣдителей, религіозныя сцены, картины принесенія даровъ и поклоненія». Разумѣется, чрезъ измѣненіе деталей, подобныя сюжеты могли разнообразиться до безконечности. Греки точно также весьма часто изображали нѣкоторыя излюбленныя миѳологическія сцены, каковы, наприм., битва боговъ съ гигантами, кентавровъ съ лапиѳами; но приэтомъ они никогда не повторялись, а каждый разъ пріискивали новые мотивы и новую группировку дѣйствующихъ лицъ; египетскимъ же скульпторамъ приходилось работать быстро и производить много, а потому имъ не было времени обдумывать свои труды и исполнить ихъ со старательностью, необходимой для совершенства. Такимъ образомъ, съ одной стороны, будучи довольны картинами, придуманными въ прежнее время, формами, найденными и принятыми предшествовавшими поколѣніями, практическими пріемами, наслѣдованными отъ старыхъ мастеровъ, египетскіе художники не чувствовали потребности въ новизнѣ; съ другой стороны, они не могли работать лучше (такъ

какъ подобное повтореніе задачъ бываетъ всегда безплоднымъ), но даже работать столь же хорошо, какъ прежніе скульпторы, потому что это безплодное повтореніе дѣйствуетъ, кромѣ того, разслабляющимъ образомъ. Словомъ, въ ѳиванскую эпоху, во время какъ перваго, такъ и втораго царства, господствуютъ условности. Мы увидимъ сейчасъ, каковы онѣ были и чего стоили.

Но пока мы хотимъ указать на нѣсколько барельефовъ, сильно выдѣляющихся на этомъ печальномъ фонѣ однообразныхъ изображеній. Примѣры, которые мы приведемъ, въ должной мѣрѣ ослабятъ невыгодное понятіе, которое, пожалуй, составитъ себѣ читатель о ѳиванскомъ искуствѣ послѣ предыдущихъ страницъ: не надо забывать, что въ вопросахъ искуства, всякое слишкомъ категорическое мнѣніе бываетъ невѣрно даже въ томъ или другомъ отношеніи, когда имѣешь дѣло, въ самыя темныя времена, со свободнымъ творчествомъ немногихъ исключительныхъ дарованій.

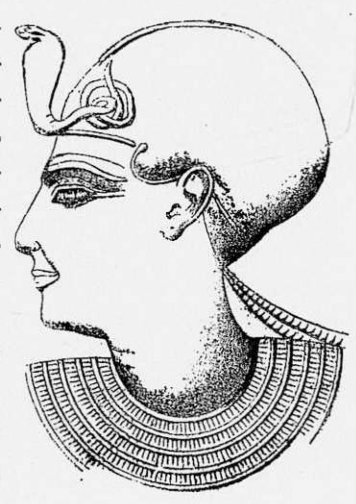


Рис. 16.—Сети I.

Прежде всего надо упомянуть объ изображеніи Сети I-го, въ большомъ абидосскомъ храмѣ. Этому барельефу недостаетъ очень немногаго для того, чтобы быть превосходнымъ (рис. 16). Царь представленъ во

весь ростъ, шествующимъ влѣво, молящимся и приносящимъ статуэтку какому-то божеству. Ошибки—многочисленны: ноги нарисованы дурно и не въ перспективѣ; будучи представлены профильно, онѣ не вяжутся съ туловищемъ, изображеннымъ въ $^3/_4$ поворота; лѣвая рука приставлена къ плечу очень худо; пальцы рукъ, вслѣдствіе странной погони художника за изяществомъ, слишкомъ длинны и чрезчуръ скривлены на концахъ;

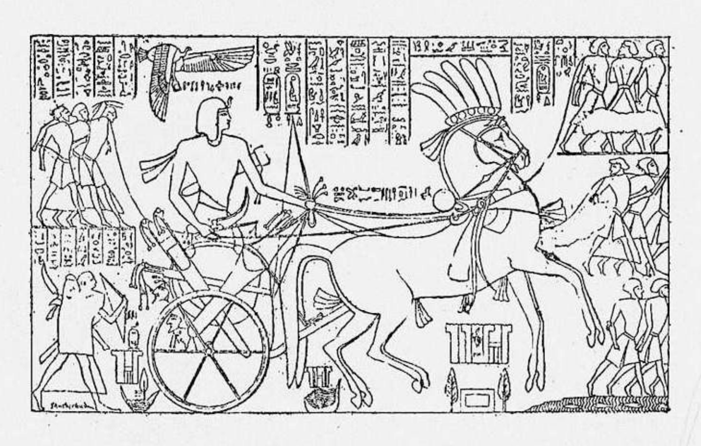


РИС. 17.—ТОРЖЕСТВЕННЫЙ ВЪѢЗДЪ РАМСЕСА II.

большой палецъ неправиленъ до крайности. Не смотря на это, въ общемъ, фигура дышетъ невыразимою прелестью: профиль фараона полонъ юношескою граціей, ротъ—маленькій, подбородокъ и носъ тонко-очерчены; миндалевидный глазъ съ узкимъ разрѣзомъ продолженъ искуственною линіей къ виску; на головѣ надѣтъ легкій круглый колпакъ, украшенный эмблемою царскаго достоинства—уреемъ, хвостъ котораго образуетъ

красивый узелъ; вся физіономія выражаетъ кротость и, вмѣстѣ съ тѣмъ, величіе. Линіи тѣла, не смотря на свои, бросающіяся въ глаза, анатомическія неправильности, гибки и смѣлы, и ихъ изящество прекрасно гармонируетъ съ нарядностью украшеній—браслетовъ и ожерелій тонкой работы, и передника, образующаго многочисленныя мелкія складки.

Гораздо меньше тщательности въ рельефѣ внѣшней стѣны большаго карнакскаго храма, изображающемъ возвращеніе Рамсеса II послѣ побѣдъ въ Сиріи (рис. 17). Царь ѣдетъ на колесницѣ, обвѣшанной военными трофеями и отрубленными головами. Впереди и позади него шествуютъ длинные ряды плѣнниковъ въ оковахъ. Фигура Рамсеса нарисована смѣло, свободно, лишь въ общихъ чертахъ; по позѣ тріумфатора видно, что онъ сознаетъ собственное могущество, доволенъ своею славою, сохраняетъ негорделивое величіе; въ горячихъ, гарцующимъ коняхъ, везущихъ колесницу, больше изящества, чѣмъ силы; ихъ крупы слишкомъ круглы, а ноги слишкомъ тонки. Что касается до плѣнниковъ, быстро начерченныхъ въ странныхъ позахъ, то они интересны разнообразіемъ своихъ разноплеменныхъ типовъ, выдающія черты которыхъ переданы съ большимъ чувствомъ живописности. Вообще изображеніе отличается жизненностью и индивидуальностью концепціи; подобно тому, какъ во всѣхъ дѣйствительно прекрасныхъ произведеніяхъ этой эпохи, и здѣсь все, что есть лучшаго, составляетъ отголосокъ прежнихъ реалистическихъ преданій.

Тотъ же реализмъ, главнымъ образомъ, даетъ цѣну погребальной пляскѣ, рельефу Булакскаго музея

(рис. 18). Эти альмеи въ прозрачныхъ одеждахъ, нѣкоторыя, очевидно, еврейскаго типа, движущіяся и изгибающіяся неграціозно подъ звуки бубенъ; эти мущины съ простертыми впередъ длинными руками и съ широкими раздутыми юбками, напоминающіе вертящихся дервишей,—всѣ они нарисованы дурно: тѣла ихъ тонки и тощи; ноги, руки, кисти рукъ отличаются невозможною длиною, но движеніе фигуръ вообще правильно и подмѣчено на натурѣ, а группировка ихъ не лишена

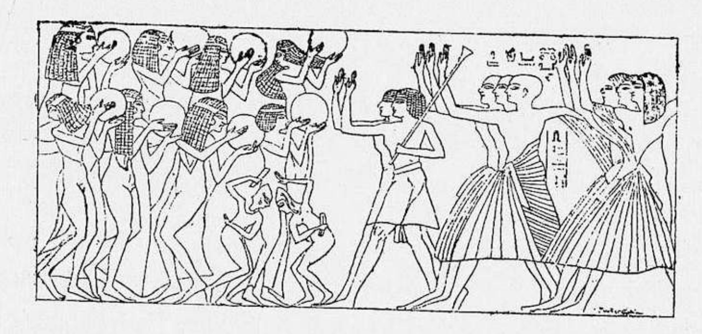


РИС. 18.—ПОГРЕБАЛЬНАЯ ПЛЯСКА.

живописности. Здѣсь передъ нами доказательство того, что, рядомъ съ оффиціальною скульптурою, замѣчательными образцами которой служатъ барельефы Сети и Рамсеса, существовало болѣе свободное искуство, еще не утратившее драгоцѣннаго качества наблюдательности, какимъ отличались прежніе египетскіе ваятели. Произведенія этого рода составляютъ еще рѣдкость въ нашихъ музеяхъ; но если мы обратимся къ живописи втораго ѳиванскаго царства, то увидимъ, что живописцы чаще и смѣлѣе слѣдовали по этому счастливому пути.

«Египетъ съ эпохи Рамсесидовъ—говоритъ Перро,—

не переставалъ клониться къ упадку, и его паденіе было наиболѣе замѣтно въ первой половинѣ VII вѣка до Р. Хр., когда Эѳіопія и Ассирія оспоривали другъ отъ друга обладаніе этимъ государствомъ. При Псамметихѣ оно приподнимается, освобождается отъ чужестранцевъ, преобразовываетъ свое національное единство и вскорѣ даже возвращаетъ себѣ на нѣкоторое время перевѣсъ надъ Сиріей. Этотъ возвратъ благополучія сопровождается возрожденіемъ искуства: государи XXVI династіи стараются исправить то, что было разрушено междоусобными распрями и нашествіями съ Сѣвера и Юга».

Въ продолженіе саитскаго возрожденія, искуство держится двоякаго направленія. Большинство ваятелей слѣдуетъ ѳиванскому направленію, производитъ спѣшно и впадаетъ въ рутинность, неизбѣжную при быстрой декоративной работѣ; художники остаются неважными подражателями своихъ непосредственныхъ предшественниковъ. Можно только замѣтить, да и то лишь въ нѣкоторомъ смыслѣ, что они стараются, болѣе чѣмъ ѳиванцы, сообщать тѣламъ натуральность большею тщательностью моделировки: поэтому формы у нихъ болѣе округлы, но, къ несчастію, слишкомъ часто доходятъ до вялости, вслѣдствіе постояннаго старанія смягчить всѣ угловатости. Къ тому же саиты любили брать для работы самые твердые камни—базальтъ, песчанникъ, серпентинъ—и, долбя и до-нельзя полируя такой неподатливый и сухой матеріалъ, считали это верхомъ техническаго умѣнья. Подобно всѣмъ художникамъ временъ упадка искуства, они тратили свои силы на преодолѣніе ненужныхъ трудностей и гордились побѣдою надъ ними.

Не станемъ описывать ни одного изъ произведенiй этой выродившейся школы; предпочитаемъ указать на два или три памятника, принадлежащiе болѣе замѣчательнымъ художникамъ, старавшимся, въ произведенiяхъ своего рѣзца, слѣдовать хорошимъ принципамъ нацiональнаго искуства. Портретная статуя царицы Амениритисы (рис. 18 bis) по всей справедливости достойна похвалы. Въ ея позѣ и узкихъ формахъ есть нѣчто неловкое, но голова выразительна и свидѣтельствуетъ о большой наблюдательности художника; тѣло построено и моделировано просто, и вообще во всей фигурѣ видна искренность замысла и свобода фактуры. Нехтъ-Гаръ-Гебъ, статуя колѣнопреклоненнаго скриба, что въ Луврскомъ музеѣ, равно какъ и Педишаши, непринужденно-сидящiй въ новой позѣ, съ колѣнями, приближенными къ подбородку, — фигура, по словамъ Масперо, надѣленная «выраженiемъ юности и умной кротости, какое непривычно встрѣчать въ созданiяхъ египетскаго рѣзца», — напоминаютъ обѣ лучшiя времена мемфисскаго перiода. Что же касается до сдѣланной изъ известняка головы, хранящейся въ Луврѣ и изо-



РИС. 18 BIS.—ЦАРИЦА АМЕНИРИТИСА.

браженной на прилагаемомъ рисункѣ (рис. 19), то она почти не уступаетъ тѣмъ памятникамъ, на которые мы указали, какъ на лучшiе по смѣлости ихъ реализма: лысый высокiй лобъ съ двумя глубокими морщинами, маленькiе, угрюмые старческiе глаза, отъ которыхъ идетъ по щекамъ по складкѣ, ротъ съ широкимъ разрѣзомъ и съ тонкими, сжатыми губами, отпечатокъ суровости и упрямства,— всѣ эти черты скучнаго и ворчливаго старика воспроизведены съ большою силою и правдою.

Можно было бы указать еще на нѣсколько барельефовъ, въ которыхъ ясно выказывается подражанiе архаизму; но вообще въ саитскую эпоху хорошiя произведенiя составляютъ лишь исключенiе: преобладаетъ ѳиванская рутина, и эта рутина, это преданiе — если слово «рутина» слишкомъ сильно,—такъ велико, что египетское искуство остается неразрывно связаннымъ съ этимъ преданiемъ, не смотря на сношенiя Египта съ Грецiею до временъ Александра Македонскаго и даже при Птолемеяхъ; наслѣдники Александра изображаются лишь въ нѣсколько измѣненныхъ позѣ и костюмѣ фараоновъ.



РИС. 19.—ГОЛОВА СТАРИКА. (въ Луврск. музеѣ).

Только впослѣдствiи египетскiе скульпторы подчинились, такъ сказать, невольно, влiянiю эллинскаго искуства, какъ и эллинской цивилизацiи. Произведенiя, въ которыхъ нацiональное египетское искуство про-

свѣтлено греческимъ стилемъ, дошли до насъ въ довольно значительномъ количествѣ. Къ нимъ, между прочимъ, относится Горъ, найденный въ 1881 г. (рис. 20). «Голова—говоритъ Масперо—представляетъ хорошій образчикъ нѣсколько сухой работы. Тонкій и длинный носъ, сближенные другъ съ другомъ глаза, сильно-развитый подбородокъ,—всѣ черты, взятыя вмѣстѣ, сообщаютъ фигурѣ характеръ суровости и упрямства. Волосы на головѣ острижены коротко, но образуютъ мелкіе густые завитки. Одѣтое въ хламиду тѣло изваяно неумѣло; оно слишкомъ тонко и миніатюрно въ сравненіи съ головою. Одна рука опущена внизъ, другая прижата къ животу. Ноги утрачены».



рис. 20.—горъ.

Очевидно, въ Горѣ—больше греческаго, чѣмъ египетскаго; но и онъ составляетъ исключеніе. Распространенныя въ нашихъ музеяхъ статуи, статуэтки и бронзовыя фигурки, особенно тѣ, которыя изображаютъ боговъ, приписываются, безъ дальныхъ разсужденій, продолжительному промежутку времени отъ Птолемеевъ до нашествія варваровъ, въ началѣ III столѣтія; но онѣ всѣ—саитскаго стиля. Любовь императора Адріана къ чужеземному искуству, преимущественно

же къ искуству египетскому, вызвала въ Египтѣ новое, но милолетное художественное возрожденіе; однако она не могла разрушить національный элементъ, остававшійся въ скульптурѣ.

Вышеприведенный бѣглый обзоръ доказываетъ читателю, надѣемся, съ достаточною ясностью, что египетское искуство не заслуживаетъ столь часто обращаемаго къ нему упрека въ утомительной неподвижности. Искуство это двигалось: оно прошло чрезъ рядъ измѣненій, правда, медленныхъ, но тѣмъ не менѣе очевидныхъ. Не подлежитъ однако сомнѣнію и тотъ фактъ, что, при поверхностномъ разсмотрѣніи, легко придти къ противоположному выводу.

На самомъ дѣлѣ, египетская скульптура, во все продолженіе своей длинной исторіи, сохраняла въ себѣ нѣчто однообразное, неизмѣнное, нѣчто такое, чѣмъ, въ концѣ-концевъ, утомляешься и изъ чего выносишь представленіе о неподвижности искуства. Это—совокупность условностей, очень своеобразныхъ и державшихся чрезвычайно упорно. Мы разумѣемъ здѣсь не техническіе пріемы, нерѣдко зависѣвшіе отъ мѣстныхъ условій труда, отъ инструментовъ и матеріала, а нѣкоторыя особенности рисунка, композиціи и стиля. Быть можетъ, всѣ художники видятъ натуру одинаково, и въ этомъ отношеніи нѣтъ различія между мемфисскимъ скульпторомъ и скульпторомъ греческимъ или французскимъ; но когда приходится передавать видимое въ пластическихъ формахъ, художники встрѣчаютъ затрудненія, которыя каждый изъ нихъ преодолѣваетъ сообразно своему вдохновенію и силамъ; коль-скоро кто-нибудь находитъ такой способъ передачи, который дѣйствуетъ внушительно на его

собратовъ и наслѣдниковъ, тогда рождается условность. Искуство достигаетъ тѣмъ большаго прогресса, тѣмъ ближе подходитъ къ совершенству, чѣмъ полнѣе освобождается отъ условностей, внѣдрившихся въ него въ начальную пору вслѣдствіе невѣжественности или неумѣлости первобытныхъ мастеровъ. Египетская скульптура не дѣлала успѣховъ потому, что въ зрѣломъ своемъ возрастѣ не могла или не хотѣла разстаться съ условностями своего младенчества.

Нѣкоторыя изъ упомянутыхъ условностей общи какъ круглымъ фигурамъ, такъ и барельефамъ. Первая изъ этихъ условностей—полихромія. Ни въ какой другой странѣ живопись не являлась такою пособницею ваянія, какъ въ Египтѣ: всѣ статуи, за исключеніемъ, быть можетъ, сдѣланныхъ изъ базальта или песчаника, всѣ рельефы, были раскрашиваемы, и притомъ постоянно по однимъ и тѣмъ же правиламъ. Статуи иллюминировались вполнѣ, въ барельефахъ же разцвѣчивались только фигуры, а фонъ сохранялъ свой натуральный цвѣтъ. Красокъ, которыми пользовались художники, было довольно много; найдены палитры временъ V-ой династіи, раздѣленныя на перегородки для желтаго, краснаго, голубаго, коричневаго, бѣлаго, чернаго и зеленаго колеровъ; въ другихъ палитрахъ, относящихся къ гораздо болѣе позднему времени, а именно къ XVIII-ой династіи, насчитывается до шестнадцати различныхъ тоновъ. Характеръ египетской полихроміи отлично очерченъ у Масперо̀.

«Красками покрывались — говоритъ онъ — большія пространства, плоско, ровно, безъ стушевки; египтяне разцвѣчивали рисунокъ, но не живописали въ нынѣшнемъ смыслѣ слова. Накладывая краску, они ее упрощали, и все разнообразіе оттѣнковъ, какими окрашены предметы въ природѣ, или какіе сообщаетъ имъ игра свѣта и тѣни, приводилось у нихъ къ одному непрерывному тону. Эта раскраска никогда не согласна вполнѣ съ дѣйствительностью, но также никогда и не ложна вполнѣ; она, насколько возможно, приближается къ натурѣ, но не претендуетъ копировать ее въ точности; она то ослабляетъ краски природы, то усиливаетъ ихъ и, вмѣсто видимой дѣйствительности, передаетъ идеализированные, условные цвѣта. Вода изображается постоянно голубою, безъ всякихъ нюансовъ, или же испещряется черными зигзагами. Рыжеватые или голубоватые рефлексы на перьяхъ коршуна передаются ярко-красною и чисто-голубою красками. Нагое тѣло мужчинъ получаетъ коричневый тонъ, тѣло женщинъ—свѣтложелтый. Въ мастерскихъ учили тому, какой цвѣтъ должно давать каждому существу и каждому предмету, и однажды предписанныя, въ этомъ отношеніи, правила передавались изъ рода въ родъ. Время отъ времени, нѣкоторые художники, болѣе смѣлые, чѣмъ другіе, осмѣливались нарушить преданіе. Мужчинъ, изображенныхъ желтыми наравнѣ съ женщинами, вы найдете въ Саккарѣ, при V-ой династіи, равно какъ и въ Ибсамбулѣ при XIX-ой династіи, а фигуры съ розовымъ тѣломъ — въ гробницахъ Ѳивъ и Абидоса около эпохи Тутмеса IV и Гармаби. Однако эти нововведенія держались недолго, небольше столѣтія, и школа снова впала въ свои старыя погрѣшности».

Всѣ, посѣщавшіе Египетъ, единогласно увѣряютъ, что означенная раскраска, не смотря на свою условность, очень цѣлесообразна: плоскіе, нестушеванные тона нисколько не кричатъ; цвѣта, яркіе и рѣзкіе въ

гипогеяхъ, блѣдные и нѣжные въ полутемныхъ залахъ, производятъ гармоничное впечатлѣніе, здѣсь — при свѣтѣ факеловъ или солнца, тамъ—въ таинственномъ полумракѣ.

Но условность не ограничивается раскраскою скульптурныхъ формъ; самыя эти формы моделировались совсѣмъ условнымъ образомъ. Оставимъ въ сторонѣ портретныя изваянія мемфисскаго періода: религія требовала отъ нихъ полнаго сходства съ дѣйствительностью какъ тѣла, такъ и лица, и мы привели уже нѣсколько любопытныхъ примѣровъ того, какъ удовлетворялось это требованіе. За исключеніемъ этого особаго случая, у всѣхъ скульпторовъ возведено было какъ-бы въ принципъ представлять людей всегда въ одномъ и томъ же возрастѣ, а именно въ цвѣтущей юности. На стѣнахъ мастаба̀ и гипогеевъ новаго царства, на стѣнахъ храмовъ и пилонахъ, мужчины и женщины являлись постоянно въ полномъ развитіи своихъ силъ: не было среди нихъ ни дряхлыхъ стариковъ, ни эфебовъ съ еще неразвившимися формами. Надо сказать что скульпторы, такимъ образомъ, лишали себя драгоцѣнныхъ элементовъ жизни и разнообразія. Однажды найденный и усвоенный ими типъ юнаго и здороваго тѣла сдѣлался обязательнымъ, не подлежащимъ измѣненію. Избѣгая усилія мысли, не давая себѣ труда наблюдать дѣйствительность, стремиться къ ея воспроизвенію и къ передачѣ индивидуальности, художники повторяли этотъ типъ несчетное множество разъ, безъ всякихъ перемѣнъ въ его движеніи и жестахъ.

Это приводило, необходимымъ образомъ, къ другимъ условностямъ, такъ какъ все-таки надо было отличать чѣмъ-нибудь одну фигуру отъ другой, опре-

дѣлять чѣмъ-либо изображаемую личность. На свѣтѣ есть дѣти, старики и старухи, люди зрѣлыхъ лѣтъ, цвѣтущія женщины; есть господа и слуги, цари и подданные, а надъ людьми и царями стоятъ боги. Въ отношеніи послѣднихъ, задача была проста. Какъ извѣстно, нѣкоторымъ изъ боговъ воздавалось поклоненіе подъ видомъ животныхъ: таковы, напр., были быкъ-Аписъ, Туерисъ самка гиппопотама. Въ другихъ богахъ соединялись двѣ натуры, человѣческая и животная: они имѣли мужское или женское тѣло съ головою четвероногаго или птицы: Анубисъ былъ надѣленъ собачьей головою, Тотъ — головою ибиса, Горъ—головою ястреба; Гаторъ изображалась женщиною съ коровьей головою, Ранну—женщиной съ головою змѣи, Сехетъ—съ головою львицы (рис. 21). Гораздо рѣже голова мужчины или женщины приставлялась къ тѣлу животнаго; таковы сфинксы, въ которыхъ съ поразительною символичностью выражаются сила, свойственная тѣлу льва, и разумъ, царящій въ головѣ человѣка. Однако были также боги съ вполнѣ-человѣческою наружностью, напр. Аммонъ, Птахъ и Озирисъ.



Рис 21.—Богиня Сехетъ.

въ томъ случаѣ, когда такое божество изображено отдѣльно, его можно узнать по атрибутамъ, костюму и головному убранству; если же оно является въ группѣ, тогда его характеризуютъ, кромѣ этихъ деталей, значительный размѣръ его фигуры, которая кажется колоссальною среди окружающихъ ее простыхъ смертныхъ. Точно также и фараонъ господствуетъ надъ скромною толпою своихъ подданныхъ, является гигантомъ среди почтительныхъ слугъ своихъ, хотя его достоинство и обозначается царскимъ уборомъ. Что касается до дѣтей, то достаточно, чтобы узнать ихъ, одной незначительности размѣра ихъ фигуръ, или же какого-либо наивнаго ребяческаго жеста, напр. пальца, приложеннаго къ губамъ. Но въ этомъ—все различіе, имѣющее чисто условное свойство: богъ Аммонъ, царь Рамсесъ, богатый сановникъ Ти, ребенокъ, сосущій свой палецъ,—каковы ни были бы ихъ размѣры, увеличены ли они до сверхъестественныхъ пропорцій, или представлены въ уменьшенномъ масштабѣ,—постоянно представляютъ условный, разъ навсегда принятый типъ молодаго и здороваго человѣка: у художниковъ нѣтъ ни малѣйшаго стремленія выразить болѣе строгими или болѣе прекрасными формами божественное всемогущество или царское величіе, болѣе простыми и менѣе совершенными формами человѣческую ординарность или дѣтское безсиліе. Такимъ образомъ, пластическіе типы боговъ и богинь почти не измѣнялись въ теченіи многихъ вѣковъ, и человѣческое тѣло всегда страдало, какъ въ рисункѣ, такъ и въ скульптурѣ, однимъ и тѣмъ же несовершенствомъ. Совсѣмъ не то было въ Греціи, гдѣ скульпторы, какъ мы увидимъ далѣе, сбросивъ съ себя оковы условности, быстро перешли отъ

грубыхъ деревянныхъ или каменныхъ идоловъ къ безсмертнымъ Фидіевскимъ богамъ, отъ ребячески оболваненныхъ архаическихъ людей къ безукоризненно-стройнымъ атлетамъ Мирона и Поликлета.

Въ египетской пластикѣ, однѣ условности были свойственны круглымъ фигурамъ, другія — барельефамъ. Первыя — немногочисленны. Укажемъ на пристрастіе скульпторовъ къ спокойнымъ и важнымъ позамъ, къ жестамъ, чуждымъ всякой рѣзкости, что̀, впрочемъ, нерѣдко зависѣло отъ свойствъ матеріала и неудовлетворительности инструментовъ; стоящіе люди чаще всего представлялись съ руками, вытянутыми, какъ говорится, по швамъ, съ выступившею впередъ лѣвою ногою; у сидящихъ фигуръ, ноги прижаты одна къ другой, локти словно приклеены къ туловищу, руки лежатъ на колѣняхъ. Постоянство этихъ условныхъ позъ и было причиною, по которой египетскую скульптуру называли столь часто, но неправильно, іератическою. Замѣтимъ еще, что статуя, изображающая какъ сидящую, такъ и стоящую фигуру, обыкновенно переходила съ задней своей стороны въ едва обдѣланную массу столба или стелу, и вслѣдствіе этого иногда получала характеръ горельефа очень большой выпуклости. Къ этому надо прибавить, что скульптурныя группы составляютъ рѣдкость—по крайней мѣрѣ такія, въ которыхъ фигуры соединяются вмѣстѣ и играютъ каждая свою роль въ общемъ дѣйствіи, «которыя, какъ выражается Перро̀, получаютъ смыслъ отъ контраста формъ различнаго характера и отъ противоположныхъ, уравновѣшенныхъ между собою движеній», — такія группы, какія представляетъ намъ въ столь большомъ количествѣ блестящая пора грече-

скаго искуства, напр., Гермесъ Праксителя, или Лаокоонъ. Египетъ зналъ только то, что мы могли бы назвать семейною группою: отца и мать, сидящихъ рядомъ, и дитя, стоящее между ихъ колѣнями. Но каждая изъ этихъ фигуръ представляется такъ, какъ будто-бы она находилась тутъ одна; рѣдко-рѣдко случается, что жена любовно окружаетъ рукою шею мужа, а дитя—отцовскую ногу.

Рядъ любопытныхъ условныхъ пріемовъ встрѣчаемъ мы при изученіи преимущественно барельефовъ. Пріемы эти, относящіеся какъ до композиціи, такъ и до рисунка фигуръ, столь прочно установились, что ни одному скульптору не приходило въ голову отступить отъ нихъ, хотя это и было вовсе не трудно. Они-то и придали разсматриваемой отрасли египетскаго искуства особый стиль и оригинальный характеръ.

Барельефъ трактовался въ Египтѣ во всѣ времена тремя способами. Какъ это обыкновенно дѣлается повсюду, фигуры исполнялись болѣе или менѣе выпукло на ровной поверхности; но этотъ трудный, требующій многаго времени, пріемъ не соотвѣтствуетъ требованіямъ быстрой декоративной работы на большихъ стѣнныхъ пространствахъ. Иногда фигура рельефно моделируется въ сдѣланномъ на фонѣ углубленіи величиною въ одинъ или два сантиметра; этотъ пріемъ, встрѣчающійся, впрочемъ, не часто, имѣетъ то преимущество, что, такъ какъ фонъ остается выступающимъ впередъ, то фигуры защищены отъ внѣшнихъ толчковъ и тренія. «За то, какъ замѣчаетъ Перро̀, когда свѣтъ падаетъ сбоку, значительная часть изображенія теряется въ тѣни». Гораздо проще и практичнѣе было дѣлать только углубленные контуры на выровненной стѣнѣ,—

исполнять, такъ сказать, гравюру рѣзцомъ, даже не давая себѣ всегда труда углублять не занятое рисункомъ поле, для сообщенія фигурамъ болѣе или менѣе сильнаго рельефа.

Но какого пріема скульпторъ ни держался, условности рисунка были однѣ и тѣ же. Масперо̀ лучше, чѣмъ кто-либо другой, понялъ ихъ происхожденіе и оцѣнилъ ихъ значеніе. Приводимъ снова изъ его сочиненія слѣдующую удачную страницу: «Шло ли дѣло о человѣкѣ, или о животномъ, рисунокъ былъ не болѣе какъ силуэтомъ, вырѣзаннымъ на окружающемъ фонѣ. Старались изъ данныхъ формъ выбирать только такія, которыя имѣютъ рѣзко-опредѣленный профиль, которыя можно выразить простою чертою и передать на плоской поверхности. Относительно животныхъ, задача представлялась очень нехитрою: хребетъ и брюхо, голова и шея, вытянутые параллельно землѣ, профилируются съ-разу; ноги сами-собою не сливаются съ тѣломъ... Изобразить человѣка однѣми линіями не такъ-то легко, и силуэтъ скрадываетъ слишкомъ многія его черты. Контуры лба и носа, разрѣзъ губъ и выгибы уха пропадаютъ, когда голова представлена en-face. Напротивъ того, необходимо, чтобы туловище рисовалость en-face; иначе линія плечъ не передастся вполнѣ, а руки не будутъ видны съ правой и лѣвой сторонъ корпуса. Контуры живота обрисовываются лучше, когда видишь его въ три-четверти поворота, а контуры ногъ — когда смотришь на нихъ сбоку. Египтяне не затруднялись употреблять въ одной и той же фигурѣ противоположныя перспективныя проекціи, представлять ее одновременно en-face и профильно. Голова, почти всегда надѣлен-

ная глазомъ, нарисованнымъ en-face, почти всегда приставлена профильно къ туловищу, рисующемуся въ три-четверти поворота и поддерживаемому ногами, изображенными въ профиль... Для анатома, мужчины и женщины — настоящіе уроды; однако они отнюдь не такъ безобразны и смѣшны, какъ можно вообразить себѣ на основаніи злосчастныхъ копій, которыя часто дѣлались нашими художниками. Уродливые члены приставлены къ подлежащимъ мѣстамъ съ такою ловкостью, что кажутся какъ-бы естественно приросшими къ нимъ. Точныя и фиктивныя линіи слѣдуютъ одна за другою и дополняютъ другъ друга такъ искусно, что кажутся необходимо-обусловленными одна другою.»

И такъ, мы видимъ, что указанныя условности рисунка происходили отъ весьма понятной неумѣлости художниковъ, по крайней мѣрѣ въ начальную пору искуства, передавать эффекты перспективы. И въ Греціи, первобытные скульпторы были нечужды этому неизбѣжному ребяческому способу передачи натуры; но то, что извинительно въ грубой работѣ архаическихъ временъ, приводитъ въ удивленіе, когда наблюдается въ эпоху полной цивилизаціи, въ пору зрѣлости искуства, и до сихъ поръ не рѣшенъ еще вопросъ: почему египтяне такъ упорно держались своихъ традицій, почему, такъ сказать, не хотѣли дѣлать успѣховъ, столь же легкихъ, какъ и необходимыхъ?

Если мы перейдемъ отъ рисунка къ общей композиціи, то увидимъ тѣ же причины, приводящія къ такимъ же результатамъ. И здѣсь требованія естественной перспективы также не соблюдаются: повсюду—

условность, порою очень наивная, порою сознательная. Но почему же эта, столь часто выказывающаяся сознательность не побуждаетъ художниковъ отдѣлаться отъ условности, а напротивъ только усиливаетъ ее?

Не умѣя изображать, какъ слѣдуетъ, на одной плоскости человѣческое тѣло, различныя части котораго находятся на разныхъ планахъ, художники еще менѣе достигали правдоподобія въ томъ случаѣ, когда имъ приходилось изображать нѣсколько человѣческихъ фигуръ, находящихся одна за другою и отчасти заслоняющихъ другъ друга. Возьмемъ, для при-

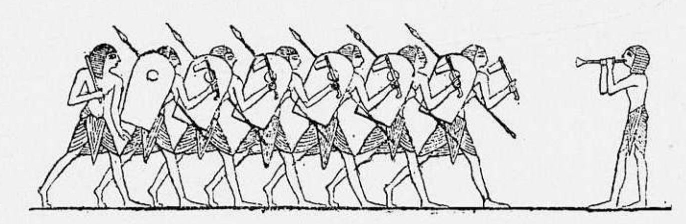


РИС. 22.—МАРШИРУЮЩІЕ СОЛДАТЫ.

мѣра, солдатъ, марширующихъ шеренгою и видимыхъ въ профиль. Рисуя эту шеренгу въ перспективѣ, надо дать первому, ближайшему къ зрителю солдату большій размѣръ, чѣмъ второму, слѣдующему за нимъ, второму—большій, чѣмъ третьему, и т. д.; кромѣ того, если ноги солдатъ приходятся на одной прямой линіи, то эта линія, въ изображеніи, должна быть восходящею вдаль, тогда какъ прямая линія, соединяющая головы, должна быть опускающеюся внизъ и образующею съ первою линіею болѣе или менѣе острый уголъ. Но египтяне, какъ показываетъ намъ рис. 22, довольствовались тѣмъ, что помѣщали сол-

датъ одного за другимъ въ одномъ планѣ, такъ что всѣ они имѣли одинаковый размѣръ, и линія, соединяющая ихъ ноги, была параллельна линіи, проведенной чрезъ руки; кромѣ того, солдаты ставились въ рядъ, одинъ впереди другаго, почти не заслоняя другъ друга. Мы уже видѣли (см. рис. 17) изображенными такимъ же образомъ плѣнныхъ сирійцевъ, прикованныхъ къ колесницѣ Рамсеса II; но тутъ представлялась задача болѣе трудная: надо было изобразить не одинъ рядъ фигуръ, а три тѣсныхъ ряда, и художникъ нашелъ лишь одинъ, очень наивный, способъ для рѣшенія этой задачи: онъ помѣстилъ рядъ подъ рядомъ. Отрядъ египетскихъ воиновъ, воспроизведенный въ рис. 23-мъ, расположенъ искуснѣе: хотя воины помѣщены одинъ надъ другимъ и какъ-бы нанизаны на нитку, однако передніе ряды прикрываютъ задніе, и во всѣхъ рядахъ, за исключеніемъ перваго, люди видны только по поясъ; словомъ, здѣсь, по выраженію Масперо̀, вертикальные планы наложены другъ на друга подобно черепицѣ. Во всей египетской скульптурѣ не найдется образца, который лучше вышеприведеннаго давалъ бы понятіе о стереотипномъ пріемѣ изображать войско и вообще толпу людей. Всѣ эти воины — совершенно одинаковы; черты лица, одежда, вооруженіе, положеніе рукъ и ногъ, у всѣхъ одни и тѣ же; фигуры повторяются съ такою точностью, съ

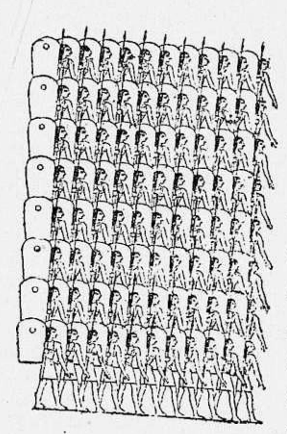


Рис. 23.—Отрядъ воиновъ.

такимъ тождествомъ, что кажется, будто художникъ исполнялъ фигуру за фигурою механическимъ способомъ, по одному и тому же трафарету. Между тѣмъ, почти не подлежитъ сомнѣнію, что каждая фигура чертилась отъ руки, а потому невольно сожалѣешь о томъ, что столько труда потрачено на достиженіе скучной монотонности, между тѣмъ какъ этотъ трудъ могъ бы быть приложенъ съ пользою къ болѣе художественному дѣлу. Но работа требовала поспѣшности.

Впрочемъ, найдется не одно скульптурное изображеніе, при исполненіи котораго художникъ, до извѣстной степени, умѣлъ избѣгнуть этого излишества и скуки такихъ неестественныхъ перспективныхъ построеній; примѣромъ того служатъ нѣкоторые изъ барельефовъ мемфисской школы, о которыхъ мы уже упоминали. Возьмемъ хотя-бы «Похоронную пляску» (рис. 18). Хотя дервиши нарисованы и размѣщены условно, хотя второй рядъ алмей изображенъ надъ первымъ согласно тому искуственному пріему, о которомъ сейчасъ говорилось, однако танцующія женщины очень натуральны, надѣлены индивидуальною и независимою жизнью; группированы онѣ свободно, неслишкомъ условно и — главное — нетрафаретно. Замѣтимъ мимоходомъ, что этотъ барельефъ, равно какъ и тотъ, на которомъ изображенъ молящійся Сети I, даетъ намъ примѣръ любопытнаго, очень часто встрѣчающагося, условнаго пріема, состоящаго въ томъ, что человѣческое тѣло рисуется нагимъ, а прикрывающіе его въ натурѣ одежды и драпировки намѣчаются только общими линіями, вслѣдствіе чего костюмъ мужчинъ и женщинъ кажется сдѣланнымъ изъ прозрачной газовой матеріи.

Къ этимъ неправильно нарисованнымъ человѣческимъ фигурамъ, къ этимъ худо-уравновѣшеннымъ группамъ, глазъ зрителя вскорѣ привыкаетъ; онъ инстинктивно исправляетъ ошибки рисунка и иногда кончаетъ тѣмъ, что находитъ пріятность въ этой ненатуральности, которую можно, однако, объяснить себѣ и понять. Но зрителю очень трудно примириться съ другими, более смѣлыми или грубыми условными пріемами. Египтяне никогда не умѣли справиться съ пейзажемъ: каждый отдѣльный предметъ неодушевленной природы они воспроизводили прекрасно. Если у нихъ изображено дерево, то можно тотчасъ же узнать его породу, пальму легко различить отъ папируса. Но, подобно художнику, о которомъ говоритъ Горацій, умѣющему прекрасно ваять волосы, но неспособному создать что-либо цѣлое, египтяне никакъ не могли достигнуть того, чтобы надлежащимъ образомъ комбинировать различные элементы, которые они отлично изображали каждый отдѣльно. Возможно ли, напр., съ перваго взгляда догадаться, что этотъ длинный прямоугольникъ (рис. 24), засунутый между деревьями на половинѣ высоты ихъ стволовъ, изображаетъ ничто иное, какъ прудъ, лежащій между пальмами? Возьмемъ другое изображеніе (рис. 25): надо много вниманія, чтобы распознать въ немъ планъ дома, окруженнаго садомъ, и въ

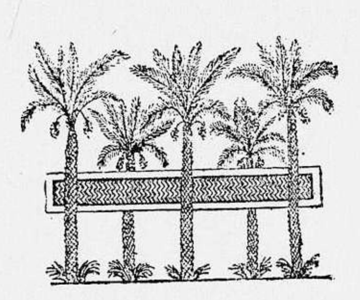


Рис. 24.—Прудъ, лежащій между пальмами.

этомъ саду—виноградникъ, кипарисныя деревья и окруженные зеленью пруды и водоемы; деревья представлены лежащими на землѣ въ видѣ параллельныхъ

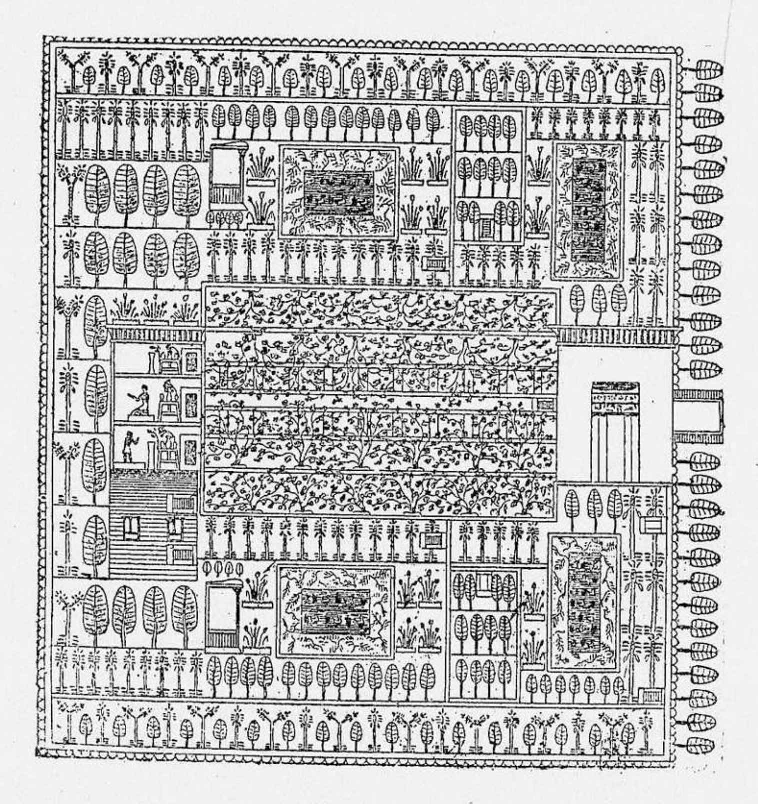


Рис. 25.—Домъ и садъ.

рядовъ, другъ подлѣ друга, такъ что вѣтви одного дерева нигдѣ не соприкасаются съ вѣтвями другаго; даже деревья, которыми окружены пруды съ плавающими на нихъ водяными птицами, и тѣ повалены верхушками

прочь отъ воды, подобно четыремъ вертикальнымъ бокамъ кубическаго ящика, откинутымъ на плоскость горизонтальнаго дна, и это для того, чтобы листва деревьевъ не скрывала малѣйшей частицы водной поверхности. Прибавимъ еще, что всѣ эти деревья — безусловно-тождественны между собою и нарисованы какъбудто по трафарету, подобно воинамъ въ вышеупомянутыхъ барельефахъ. Что касается до строеній, то и они представлены лежащими, а домъ, въ лѣвой сторонѣ нашего рисунка, изображенъ, кромѣ того, въ вертикальномъ разрѣзѣ, позволяющемъ видѣть расположеніе этажей. Все это—такая совокупность условностей и пріемовъ, въ которой видны наивность, но и изобрѣтательность. До подобной концепціи не могли дойдти совсѣмъ примитивные художники; она показываетъ намъ мѣру робости и, вмѣстѣ съ тѣмъ, смѣлости,—неумѣлости, а въ то же время и ловкости египетскихъ артистовъ.

Таково, на самомъ дѣлѣ, общее впечатлѣніе, которое долженъ, по нашему мнѣнію, произвести представленный здѣсь бѣглый очеркъ египетской скульптуры. Нельзя отнимать отъ нея нѣкоторыхъ существенныхъ достоинствъ; египетскіе художники, съ самой классической эпохи (а такою представляется для всякаго мемфисскій періодъ), внимательно наблюдали природу и воспроизводили ее смѣло и свободно; они были реалисты въ хорошемъ значеніи этого слова, т. е. умѣли соединять точность добросовѣстной копировки съ разумною свободою своеобразной передачи натуры. На помощь ихъ таланту, основанному на изученіи послѣдней и, вмѣстѣ съ тѣмъ, на довольно живомъ чувствѣ идеальности, являлась лов-

кость ихъ руки, приводящая насъ въ удивленіе и тогда, когда обработываются ею нѣжные матеріалы, каковы дерево и известнякъ, и тогда, когда она трудится надъ самымъ твердымъ и хрупкимъ гранитомъ. Художники не отступаютъ ни передъ какою трудностью; подъ смѣлымъ или терпѣливымъ напоромъ ихъ инструментовъ, какъ известнякъ, такъ и песчаникъ, дѣлаются мягкими и покорными, подобно паросскому или пентелійскому мрамору, и базальтовая статуя получаетъ иной разъ такую точную и тонкую анатомическую лѣпку, какой могутъ позавидовать фигуры, исполненныя изъ жирной глины. Но египетское искуство носило въ себѣ многіе зародыши слабости, впослѣдствіи мѣшавшіе ему создать что-либо дѣйствительно совершенное: это — условные пріемы. Скажемъ въ послѣдній разъ: всѣ такіе пріемы имѣютъ законное основаніе, объяснимы и понятны; можно объяснить себѣ и понять, почему они, будучи почти неизбѣжны вначалѣ, упорно держались потомъ въ теченіи цѣлыхъ вѣковъ. Нельзя однако не сожалѣть объ ихъ стойкости, такъ ими однажды навсегда были скованы свобода и успѣхъ художниковъ. Допущенные безспорно, понятные для египтянъ и, быть можетъ, приводившіе ихъ въ восторгъ, условные пріемы представляли для художниковъ удобство, такъ какъ избавляли ихъ отъ самоличныхъ усилій и поисковъ и соотвѣтствовали требованіямъ поспѣшнаго сочиненія и работы на скорую руку. Не переходя извѣстной мѣры и не критикуя эти условности въ ихъ сущности, такъ какъ мы признали, что нѣкоторыя изъ нихъ являлись необходимыми въ начальную пору и были нелишены кое-чего хорошаго,—должно поставить имъ

въ сильный упрекъ то обстоятельство, что, благодаря имъ, египетская пластика вообще не ушла дальше посредственности, забыть которую нельзя при очевидной красотѣ нѣсколькихъ, выходящихъ изъ ряда вонъ, ея созданій, и что, по милости этихъ условностей, египетское искуство долго не перестанетъ считаться искуствомъ холоднымъ, однообразнымъ, неискреннимъ.

II

Месопотамія (Халдея—Ассирія)

Историческое существованіе Халдеи предшествовало такому же существованію Ассиріи. Потокъ цивилизаціи шелъ вверхъ по теченію Тигра и Ефрата. Центръ халдейской жизни перешелъ изъ Ура и Ларсама, городовъ, довольно близкихъ къ морю, въ Вавилонъ, лежащій въ срединѣ теченія Ефрата; затѣмъ, слава Вавилона поблѣднѣла предъ славою Ниневіи, сдѣлавшейся столицею Ассиріи въ самой срединѣ Месопотаміи, неподалеку отъ источниковъ Тигра.

Однако нельзя сказать, чтобы цивилизація, съ перемѣною мѣста, измѣнилась, и тѣмъ болѣе нельзя сказать, чтобы она сдѣлала успѣхи. Какъ замѣчено въ предыдущей главѣ, египетское искуство мы знаемъ только въ состояніи упадка; искуство же, родившееся въ Халдеѣ, перешло оттуда въ Ассирію такимъ же, какимъ оно родилось, безъ перемѣны и видимаго прогресса; поэтому можно, и даже слѣдуетъ, соединивъ въ одномъ обзорѣ

древнѣйшіе и позднѣйшіе памятники халдейской и ассирійской скульптуры, назвать это искуство искуствомъ младенческимъ, жившимъ и умершимъ въ дѣтскомъ возрастѣ. Различать періоды въ художественныхъ произведеніяхъ Халдеи и Ассиріи способны лишь немногіе ученые, обладающіе тонкимъ анализомъ; но и самые авторитетные изъ ихъ числа, по нашему мнѣнію, чрезчуръ полагаются на гипотезы: намъ сдается, что они смѣшиваютъ первые, робкіе шаги съ настоящимъ движеніемъ, и что халдейско-ассирійскіе ваятели описывали только большой кругъ около неподвижнаго центра.

«Искуство халдейское и искуство ассирійское—говоритъ Перрô, — безъ сомнѣнія, не составляютъ двухъ отдѣльныхъ искуствъ, но являются двумя послѣдовательными движеніями одного и того же искуства, двумя фазами его развитія». Въ Халдеѣ онъ различаетъ *примитивное* искуство, искуство *архаическое* и искуство *классическое*, а въ Ассиріи—нѣсколько школъ, различныхъ по направленію и стилю. Это раздѣленіе, основывающееся на легкихъ оттѣнкахъ, едва ли необходимо даже въ томъ случаѣ, если допустить, что оно правильно. Намъ кажется, что оно—дѣло впечатлѣнія; насъ больше всего поражаетъ неподвижность этого искуства, которую мы и постараемся выставить на видъ въ дальнѣйшихъ строкахъ.

Французскому вице-консулу въ Бассорѣ, г. Сарзеку, принадлежитъ великая честь открытія самыхъ древнихъ халдейскихъ памятниковъ. Удачныя раскопки въ Телло, древней Сиртеллѣ, доставили Луврскому музею (въ 1876—1881 гг.), безъ сомнѣнія, весьма интересную коллекцію.

Однимъ изъ самыхъ древнихъ памятниковъ въ этой богатой коллекціи должна считаться каменная стела, къ сожалѣнію, разбитая и неполная, съ надписями и барельефами, покрывающими обѣ ея стороны. Это — *стела коршуновъ* (рис. 26 и 26 bis). На одномъ изъ ея кусковъ изображены трупы нагихъ людей, наваленные другъ на друга въ горизонтальномъ положеніи; двое живыхъ людей идутъ вверхъ по уступамъ, держа на головѣ по корзинѣ. Вѣроятно, трупы обозначаютъ покойниковъ, лежащихъ въ могилѣ, а уступы могильную насыпь, или холмъ, на который носильщики таскаютъ землю. На другомъ фрагментѣ видны летящіе коршуны, уносящіе въ своихъ когтяхъ разсѣянные члены умершихъ — головы, руки и ноги. Трупы имѣютъ вообще человѣческій образъ, но ихъ тѣла уродливы, совершенно лишены анатомической естественности; ноги отдѣлены одна отъ другой только высѣченнымъ въ камнѣ желобкомъ, ступни обозначены треугольниками; руки сухи, приставлены къ плечамъ невѣрно и вытянуты вдоль туловища, а если и согнуты, то кажутся какъ-бы сломанными въ сочлененіяхъ. Головы, подобно тѣламъ, всѣ походятъ одна на другую; черепъ принимаетъ у темени видъ груши;

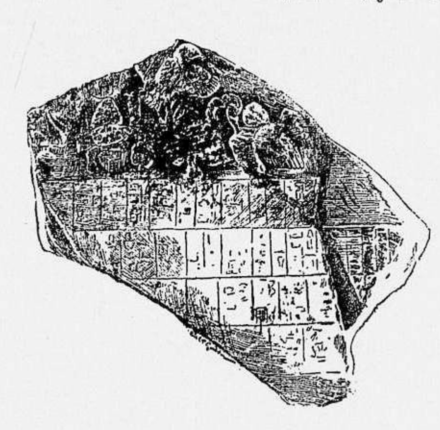


Рис. 26.—Стела коршуновъ.

профиль сжатаго съ боковъ носа семитической формы, не образуя уступа, прямо переходитъ въ линію падающаго назадъ лба; глаза велики и рисуются en-face, тогда какъ лицо представлено въ профиль;



Рис. 26 bis.—Стела коршуновъ.

уши несоразмѣрны, поставлены не на мѣстѣ и плохи по рисунку; нѣтъ ни бороды, ни волосъ. Совершенно такой же характеръ имѣютъ тѣла и головы живыхъ людей, съ тою лишь разницею, что фигуры облечены съ головы до ногъ въ одежды, падающія безъ всякихъ складокъ, и что головы покрыты подобіемъ ермо-

локъ, откинутыхъ назадъ. Точь-въ-точь такія же головы мы видимъ въ когтяхъ и клювахъ коршуновъ, которые болѣе реальны, болѣе подходятъ къ натурѣ, чѣмъ человѣческія фигуры, хотя нарисованы также очень грубо. Очень характеристична одна особенность фактуры: трупы покойниковъ въ могилѣ изображены на одной плоскости, одинъ подъ другимъ, вмѣсто того, чтобы казаться лежащими другъ за другомъ; художникъ, очевидно, не умѣлъ представить въ толщѣ камня нѣсколькихъ плановъ и выпутался изъ своего затрудненія условнымъ пріемомъ, приводящимъ насъ въ удивленіе: необходимо усиліе, чтобы вообразить себѣ каждую фигуру въ надлежащемъ мѣстѣ. Содержаніе различныхъ рельефовъ стелы очень просто: очевидно, это—памятникъ, поставленный побѣдоноснымъ царемъ, хотѣвшимъ изобразить своихъ враговъ сраженными и трупы ихъ ограбленными, раздѣтыми до наготы и презрительно зарытыми, или оставленными въ добычу хищнымъ птицамъ на самомъ полѣ битвы.

Стела коршуновъ, по мнѣнію Перро, служитъ образцемъ первобытнаго халдейскаго искуства. Девять найденныхъ въ Телло статуй, на которыхъ выставлено имя правителя этой области, Гудеа, являются представительницами архаическаго искуства Халдеи; это—вотивныя статуи, принесенныя въ даръ нѣкоему божеству, какъ въ томъ убѣждаетъ положеніе ихъ рукъ, сложенныхъ на груди; изображенныя лица, дошедшія до насъ, къ сожалѣнію, безголовыми, стоятъ или сидятъ; одѣты они въ длинное платье безъ складокъ (рис. 27). Мы не видимъ большой разницы между этими круглыми фигурами и тѣми, которыя представлены рельефомъ на стелѣ коршуновъ: угловатая и сухая

анатомія рукъ и ихъ кистей, тяжелая массивность плечъ, коренастыя формы тѣла, толщина широкихъ и плоскихъ ступней, — все въ этихъ статуяхъ не показываетъ намъ ничего новаго. Исполнители этихъ статуй, быть можетъ, обладали бо̀льшимъ умѣньемъ, чѣмъ скульпторъ стелы, но не особенно значительнымъ, и если въ этихъ изваніяхъ есть нѣкоторый прогрессъ, то, безъ сомнѣнія, его слѣдуетъ приписать размѣру статуй и ихъ сюжету (моделировать отдѣльную круглую фигуру гораздо легче, чѣмъ группу фигуръ въ барельефѣ), а также матеріалу, такъ какъ твердый камень, изъ котораго сдѣланы статуи, лучше поддается тщательной выдѣлкѣ формъ, чѣмъ мягкій камень, употребленный для стелы.



Рис. 27.—Статуя Гудеа. (изъ Телло).

Двѣ головы, найденныя отдѣльно, обѣ круглыя и безбородыя, одна плѣшивая, а другая въ скуфейкѣ съ полями, моделированы смѣло, но черты ихъ одутловаты, невыразительны, и имѣютъ тотъ же типъ, что и головы труповъ на стелѣ, лишь немного лучшій противъ нихъ. Наконецъ, укажемъ еще на одинъ образчикъ, а именно на барельефъ, который Перро относитъ къ тому же архаическому періоду и который мы находимъ исполненнымъ столь же наивно и неумѣло, какъ и скульптуры начальнаго періода. Головы имѣютъ

здѣсь также семитическій характеръ, строеніе фигуръ не менѣе уродливо; подобно тому, какъ на стелѣ коршуновъ послѣдніе исполнены лучше людей, изображеніе коровы, украшающее арфу въ нижнемъ поясѣ разсматриваемаго барельефа, отличается бо́льшею натуральностью, чѣмъ человѣческія фигуры (рис. 28).



Рис. 28.—Архаическій халдейскій барельефъ.

Что касается до классическаго искуства, то о немъ даетъ намъ понятіе рядъ статуэтокъ, барельефовъ, алебастровыхъ, терракоттовыхъ и бронзовыхъ фигурокъ, исполненіе которыхъ Перро̀ находитъ ушедшимъ впередъ и отличающимся замѣчательною тонкостью даже въ малѣйшихъ деталяхъ украшеній и рельефа. Маленькая, сдѣланная изъ жировика, голова, найденная въ Телло (рис. 29), и которую Перро̀ называетъ настоящимъ перломъ, кажется намъ не заслуживающею такой похвалы и не выказывающею успѣха въ сравненіи съ болѣе крупными головами такъ называемаго архаическаго періода. Мы видимъ въ ней тотъ же характеръ, ту же общую тяжесть, одутловатую неэкспрессивную вялость, свойственную семитическому типу. Точно также, круглое основаніе какого-то сосуда, съ

изображеніемъ маленькихъ фигуръ, сидящихъ, поджавъ подъ себя ноги, представляется очень мало характеризующимъ классическій періодъ,—тотъ періодъ, когда, по словамъ Перро̀, исполненіе отличалось свободой и, вмѣстѣ съ тѣмъ, умѣлостью, когда рука художника, увѣренная въ себѣ самой и въ обработываемой матеріи, позволяла ему передавать съ точностью все то, что прельщало и интересовало его въ природѣ.

Исторія ассирійской скульптуры, происходящей отъ халдейской, начинается только съ конца XII вѣка, и первый ея памятникъ — рельефъ, вырубленный на скалѣ, близъ одного изъ источниковъ Тигра. Эта скульптура процвѣтаетъ двумя вѣками позже, въ Калахѣ (Нимрудѣ), гдѣ могущественнымъ Ассурназирпаломъ воздвигнуты величественные памятники. Перро̀ приписываетъ калахскія изваянія первой ассирійской школѣ. «Одна изъ характеристическихъ чертъ и достоинствъ этихъ изваяній—говоритъ онъ—состоитъ въ томъ, что въ нихъ нѣтъ ничего излишняго, что барельефъ доходитъ въ нихъ до той степени устраненія всего ненужнаго, до какой довели его тѣ народы, которые, какъ напр. греки, превосходно постигли его духъ и спеціальныя требованія». «Эта воздержанность—прибавляетъ Перро̀—послужила въ пользу скульптору; конечно, въ его трудѣ есть еще недостатки, которыми обусловливается низшее достоинство ассирійскаго искуства въ сравненіи съ искуствомъ египетскимъ, въ особенности же съ греческимъ; тѣмъ не менѣе, его трудъ



Рис. 29.—Голова, найденная въ Телло.

выигрываетъ отъ увѣренности исполненія и величественности характера, до которыхъ лишь рѣдко достигали болѣе сложныя и, повидимому, болѣе мастерскія компо-

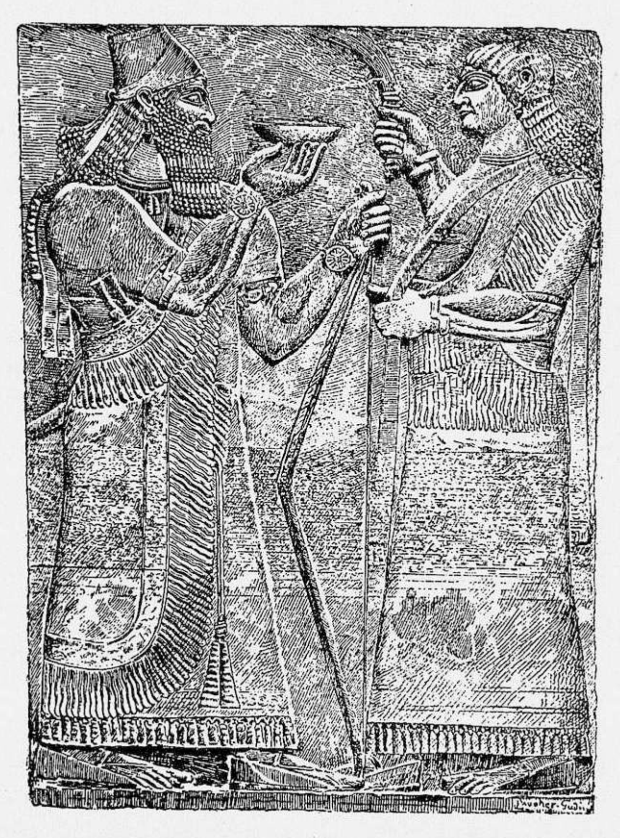


РИС. 30.—АССУРНАЗИРПАЛЪ, СОВЕРШАЮЩІЙ РЕЛИГІОЗНОЕ ВОЗЛІЯНІЕ.

зиціи позднѣйшей эпохи». Композиціи эти относятся ко временамъ саргонидовъ—царей, происходившихъ отъ Саргона, основателя династіи въ концѣ VIII вѣка.

Наибольшее количество памятниковъ этой школы доставлено Хорсабадскимъ дворцомъ. Перрò, не затрудняясь, утверждаетъ, что саргонидское искуство во многихъ отношеніяхъ не отличается отъ предыдущаго, но что въ немъ замѣтенъ нѣкоторый прогрессъ, заключающійся только въ оттѣнкахъ: въ болѣе стройныхъ и подвижныхъ формахъ тѣла, въ ослабленіи рельефа, въ большей опредѣленности мускулатуры, въ старательной передачѣ околичностей, въ погонѣ за нѣкоторымъ изяществомъ; съ другой стороны, виденъ и нѣкоторый шагъ назадъ, выражающійся въ «менѣе увѣренномъ и смѣломъ исполненіи, въ болѣе сильномъ, но нѣсколько тяжеломъ и грубомъ рельефѣ».

Что касается до насъ, то мы затрудняемся установить хоть сколько-нибудь опредѣленное различіе напр. между нимрудскимъ барельефомъ, изображающимъ принесеніе Ассурбанипаломъ возліянія какому-то божеству (р. 30), и барельефомъ, на которомъ представленъ Саргонъ, сопровождаемый евнухомъ (рис. 31). Лица обоихъ царей, равно какъ и двухъ другихъ фигуръ, схожи между собою и имѣютъ тотъ же типъ, что и фигуры, которыя мы уже видѣли; техника нагихъ частей тѣла — та же самая; мускулы обозначены тѣмъ же условнымъ образомъ; съ такимъ же стараніемъ выполнены складки и украшенія длинныхъ восточныхъ одѣяній: если сказать, что оба барельефа составляли нѣкогда части одного фриза, никому не покажется это удивительнымъ. Одно произведеніе отдѣлено отъ другаго временемъ, но не состояніемъ искуства. Все, что можно допустить, такъ это то, что, съ царствованія Сеннахериба, и особенно при Ассурбанипалѣ, стремленія ассирійскаго искуства измѣняются: фонъ барельефовъ наполняется околичностями,



РИС. 31.—САРГОНЪ И ЕГО ВИЗИРЬ.

заимствованными изъ природы, каковы деревья, лѣса, рѣки, или изъ произведеній человѣческихъ рукъ; кромѣ того, фигуры, стараясь сдѣлаться изящными, становятся удлиненными. «Въ эту пору, ассирійское искусство задается наивысшими цѣлями; никогда еще не прельщалось оно до такой степени красотою движе-

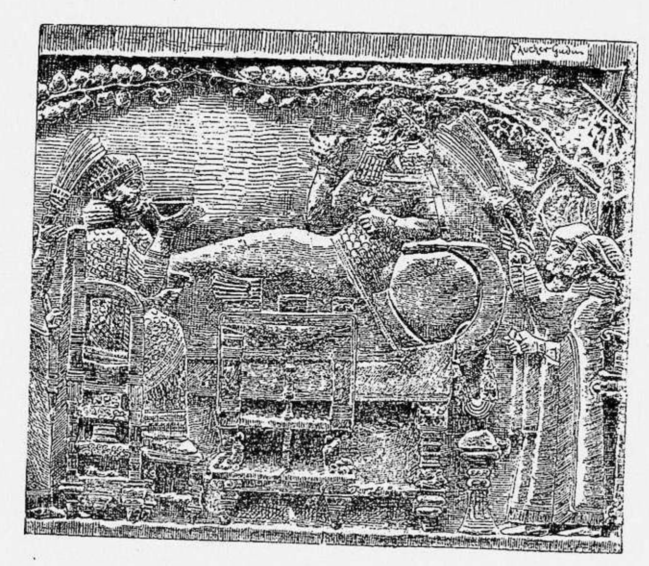


РИС. 32.—ПИРУЮЩІЙ АССУРБАНИПАЛЪ.

нія, никогда не пробовало столь смѣло передавать всѣ ея частности и случайности». Фигуры являются въ большемъ количествѣ и жмутся другъ къ другу болѣе тѣсно; рѣзецъ охотно воспроизводитъ крайне сложные и трудные сюжеты. Возьмемъ, для примѣра, барельефъ, изображающій пиръ Ассурбанипала (рис. 32). Эту сцену нельзя не признать очень сложною: ложе, столъ, сѣдалища, виноградныя лозы, вьющіяся

по жердямъ, изобилуютъ, даже обременены, деталями; драпировки разукрашены болѣе, чѣмъ гдѣ-либо. Но типы дѣйствующихъ лицъ, ихъ одежда и убранство, нисколько не измѣнились, равно какъ и приземистое, тяжелое тѣлосложенiе этихъ лицъ; движенiе царей, подносящихъ ко рту напитокъ, столь же наивно и неловко, какъ и движенiе фигуръ въ древнѣйшихъ халдейскихъ барельефахъ.

Это искуство не знало эпохи упадка: оно было разомъ остановлено паденiемъ Ниневiи при сынѣ Ассурбанипала.

По нашему мнѣнiю, особенно интересенъ для изученiя не историческiй ходъ развитiя скульптуры въ Месопотамiи. Будемъ смотрѣть на нее, какъ на искуство, не двигавшееся впередъ, подверженное закону косности, какъ и многое другое на Востокѣ; при всемъ томъ, весьма любопытно и полезно изучить различныя тэмы, которыя были варiируемы художниками, и разсмотрѣть главныя характеристическiя черты этого искуства.

Египтяне думали о смерти, о жизни въ гробницѣ, слѣдующей за земною жизнью, и старались обезпечить для человѣка вѣчное существованiе посредствомъ точныхъ его портретовъ. Халдеи и ассирiйцы, вѣрованiя которыхъ были почти одинаковы, занимались этою таинственною будущностью нестоль сильно; кромѣ того, свойство ихъ страны, гдѣ скалы и залежи каменныхъ породъ были рѣдки, не допускало такихъ построекъ и, слѣдовательно, такого культа мертвецевъ, какъ въ Египтѣ. То, что интересовало эти народы, были царь, его побѣды и его завоеванiя; трудъ скульпторовъ былъ направленъ преимущественно на прославленiе побѣдоносныхъ царей и ихъ подвиговъ. Ихъ искуство можно назвать искуствомъ историческимъ, но въ какомъ именно смыслѣ—относительно этого нужно условиться.

Царь, въ глазахъ халдеевъ и ихъ потомковъ, былъ не Ассурбанипалъ, не Саргонъ или Сеннахерибъ, не монархъ, имѣющiй свою индивидуальность, свою извѣстную жизнь: это былъ просто царь, а не Шальманесеръ, покоритель Бактрiаны и Индiи, не Саргонъ, завоеватель Сирiи; это былъ просто покоритель и завоеватель. Имъ мало было дѣла до имени ихъ государя, до его храбрости, до его личной славы: довольно того, что онъ былъ царь. Характеръ его извѣстенъ заранѣе, ясно установленъ однажды навсегда, подобно атрибутамъ его власти и этикету двора. Такъ какъ племя воинственно, любитъ оружiе и дальнiе рискованные походы и, подъ властью храбрыхъ царей, достигло славы, то скульпторы больше всего изображаютъ военные эпизоды. Затѣмъ идутъ сцены охоты, этого подобiя войны, а потомъ — верховный жрецъ и судiя. Въ халдейско-ассирiйской скульптурѣ царь является, такимъ образомъ, дѣйствующимъ согласно своему сану, но какъ типъ, а не индивидуальная личность.

Этотъ типъ чрезвычайно любопытенъ. Каково ни было бы имя монарха, изображенъ ли онъ пѣшимъ, верхомъ на конѣ, или ѣдущимъ на колесницѣ, — всегда можно его узнать по завитой бородѣ, по высокой тiарѣ или по царской повязкѣ на головѣ, по роскошной, украшенной драгоцѣнными каменьями и вышивками одеждѣ, спускающейся до пятокъ. Богатство его облаченiя и убора, изобилiе украшенiй, служитъ отличительнымъ признакомъ его достоинства; пышностью яркоцвѣтныхъ матерiй, изящностью ба-

хромокъ, блескомъ вышивокъ и золотыхъ выкладокъ, онъ какъ-будто хочетъ ослѣпить народъ и заставить его повергнуться ницъ, лицемъ на землю, въ уничиженной позѣ восточнаго обожанія.

Но царь узнается только по этимъ деталямъ. Будучи всего чаще сопровождаемъ высшими сановниками своего двора, своими визирями и евнухами, онъ отличается отъ нихъ только атрибутами и первенствующею ролью въ изображенныхъ сценахъ; но его лицо не отмѣчено печатью величія, и его поза не выражаетъ царственной важности: черты его лица, формы его тѣла и даже покрой и общее расположеніе его одежды не выказываютъ въ немъ монарха. Скульпторы составляютъ себѣ очень простую и неизмѣнную идею о земныхъ владыкахъ, подъ гнетомъ которыхъ находится ихъ страна: лежа лицемъ во прахѣ, они не дерзали взглянуть на этихъ владыкъ, въ страхѣ быть пораженными, какъ молніей; въ царѣ или министрѣ они не смѣли видѣть индивидуальное лицо и умѣли изображать ихъ лишь въ общихъ и смутныхъ чертахъ, въ произвольныхъ и постоянно однѣхъ и тѣхъ же формахъ, но только роскошно-одѣтыми и надѣленными знаками власти.

Но выше царей стоятъ боги. «Для того, чтобы возбуждать въ умѣ идею божественныхъ могущества и совершенства—говоритъ Перро, — у начертательныхъ искуствъ нѣтъ инаго средства, какъ пускать въ дѣло и соединять формы, которыя приходится брать всѣ изъ природы, всегда смертной, всегда неполной и недовершенной въ какомъ-либо отношеніи». Для изображенія своихъ божествъ, халдеи и ассирійцы, подобно египтянамъ, соединяли человѣческія формы съ формами

животныхъ. Религія ихъ была мрачна, исполнена ужаса; въ ней важное значеніе имѣли тайны магіи, требовались таинственныя церемоніи для умилостивленія несчетнаго множества добрыхъ и злыхъ духовъ, духовъ свѣта, тьмы и стихій, наполнявшихъ вселенную, суровыхъ, страшныхъ, которыхъ смертный не дерзалъ опредѣлять и у которыхъ рѣшался испрашивать помощи или пощады неиначе, какъ чрезъ людей, посвященныхъ въ таинства, и посредствомъ самыхъ нелѣпыхъ обрядовъ колдовства.

Религіозныя изображенія, чаще всего находимыя въ Месопотаміи, суть именно олицетворенія страшныхъ геніевъ: это—демоны, изображенные на барельефахъ, равно какъ и въ небольшихъ бронзовыхъ и терракоттовыхъ фигурахъ. Возьмемъ, для примѣра, одинъ изъ барельефовъ Ассурбанипала въ Куюнджикѣ, представляющій трехъ чудовищныхъ демоновъ. «Къ человѣческому тѣлу—говоритъ Перро—художникъ приставилъ уродливую голову, голову разъяреннаго льва съ ушами шакала и лошадиною гривою; руки вооружены длинными кинжалами; что касается до ногъ, то онѣ замѣнены кривыми лапами хищной птицы, широко распяленными на землѣ и какъ-бы царапающими ее своими когтями». Въ другихъ случаяхъ, демонъ получаетъ голову и крылья орла; тогда онъ не кажется столь злымъ и свирѣпымъ, и его болѣе спокойная поза позволяетъ предполагать, что это — какой-либо благотворный геній.

Смѣшеніе человѣческихъ и животныхъ формъ особенно любопытно въ одной статуэткѣ Луврскаго музея, изображающей демона юго-западнаго вѣтра (рис. 33), «самаго жчучаго и вредоносгао изъ всѣхъ вѣтровъ

въ Месопотаміи. Колечко, придѣланное вверху головы этой статуэтки, служило для того, чтобы вѣшать ее предъ окномъ или дверью дома; благодаря этой предосторожности, жилище, снабженное такимъ талисманомъ, было защищено отъ удушливаго, изсушающаго дуновенія пустыни. Художникъ, не разъ испытывавшій на себѣ и проклинавшій гнѣвъ этого тирана атмосферы, хотѣлъ представить его въ возможно-отвратительномъ, чудовищномъ видѣ, и это удалось ему превосходно. Трудно придумать что-либо болѣе ужасное, чѣмъ эта человѣческая голова со страшно-изуродованными чертами, похожая на черепъ скелета: выпученные птичьи глаза и козьи рога увеличиваютъ ея безобразіе. Худое, изсохшее тѣло, съ нѣсколькими признаками шерсти на правомъ боку, походитъ на тѣло скорѣе летучей мыши, чѣмъ человѣка. Руки оканчиваются широкими и плоскими кистями съ короткими пальцами, похожими на когти; что же касается до ногъ, то онѣ просто замѣнены лапами птицы».



Рис. 33.—Демонъ юго-западнаго вѣтра.

Такимъ образомъ, всѣ собранныя скульпторомъ

черты способствуютъ здѣсь впечатлѣнію ужаса и отвращенія. Но и для олицетворенія лучшихъ боговъ художники нерѣдко заимствуютъ у животныхъ все, что въ ихъ тѣлѣ выражаетъ силу и величіе, напр. у орла—его крылья, у быка—его рога, а у человѣка берутъ то, что возвышаетъ его надъ всѣми другими существами,—его выразительное лицо, отра-

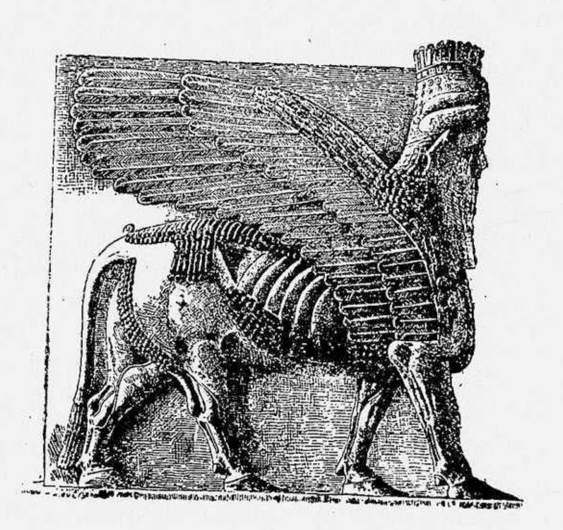


Рис. 34.—Хорсабадскій крылатый быкъ.

жающее въ себѣ разумъ и жизнь души. По всей справедливости, самыми знаменитыми памятниками ассирійской скульптуры считаются крылатые быки съ человѣческою головою, стоявшіе на стражѣ у входовъ во дворцы на берегахъ Тигра и Евфрата и окаймлявшіе дороги къ нимъ.

Рис. 34 изображаетъ одно изъ подобныхъ произведеній, привезенное въ Луврскій музей изъ дворца

Саргона (въ Хорсабадѣ). Мы видимъ здѣсь уже описанную нами царскую голову, увѣнчанную тіарою, съ волосами, завитыми, точно такъ же, какъ и борода, въ правильно-лежащія кудри. Животныя формы удачно соединены съ головою, и видъ этого крылатаго генія, безспорно, вызываетъ идею силы, важности, почти величія.

Другіе геніи еще больше приближаются, по формамъ, къ человѣку; у одного изъ нихъ, изображеннаго на Луврскомъ барельефѣ, остаются только крылья и бычачьи рога; онъ одѣтъ поцарски и представленъ въ обычной молитвенной позѣ. Сдѣлаемъ еще шагъ впередъ: Нэбо, богъ разума и пророчества, напр., еще болѣе походитъ на царя; рога еще украшаютъ его тіару, но у него уже нѣтъ крыльевъ, и руки его сложены на груди, какъ у статуй, найденныхъ въ Телло. Наконецъ, богиня плодородія Истаръ, восточный прототипъ Астарты, представлена въ видѣ нагой женщины, безъ какихъ-либо заимствованій изъ животной природы; обѣими руками она жметъ свои груди, дабы изъ нихъ брызнула питательная жидкость. Впрочемъ, такое изображеніе божества въ видѣ нагой женщины является исключительнымъ, рѣдкимъ случаемъ, и приближаетъ насъ уже къ эллинскимъ концепціямъ.

Какъ мы сказали, выше царей и ихъ министровъ стоятъ боги, а ниже царей и министровъ—простые смертные. Въ изображеніи послѣднихъ сказывается опять-таки однообразность месопотамской скульптуры. Если дѣло идетъ о слугахъ государя, его любимыхъ евнухахъ, занимающихъ мѣсто въ его свитѣ, то они отличаются отъ царя и придворныхъ сановниковъ

скромностью своей роли (они несутъ разную утварь, напр. сѣдалища, опахала и пр.), но типъ ихъ лица—постоянно одинъ и тотъ же. Костюмъ ихъ, за рѣдкими исключеніями, параденъ, роскошенъ и обремененъ украшеніями. Лишь одинъ классъ народа привлекалъ къ себѣ вниманіе скульпторовъ настолько, что они отступали для него отъ своей рутины; это — любимцы царей-завоевателей, воины. Впрочемъ, особенности ихъ профессіи заставляли одѣвать ихъ иначе, чѣмъ другихъ, и снабжать отличительными аксессуарами: они изображались въ короткомъ платьѣ, съ остроконечнымъ шлемомъ на головѣ, съ оружіемъ нападенія и самозащиты. Позы ихъ также болѣе разнообразны, какъ это требуется для передачи движенія въ сраженіяхъ; но лица удерживаютъ извѣстный намъ общій типъ, повторяющійся съ утомительнымъ однообразіемъ.

Какъ и слѣдовало ожидать заранѣе, изображеніе женщины на скульптурныхъ памятникахъ является лишь въ весьма рѣдкихъ случаяхъ, вслѣдствіе того, что женщина знала только замкнутое, подчиненное существованіе, никогда не прекращавшееся для нея на Востокѣ,—была скорѣе служанкою, даже рабою мужчины, чѣмъ подругою его жизни. Укажемъ на куюнджикскій барельефъ, на которомъ супруга Ассурбанипала участвуетъ въ пиршествѣ своего повелителя и господина. Должно, однако, замѣтить, что не столько воспроизведенный здѣсь типъ, сколько соображенія, неотносящіяся до скульптуры, позволяютъ намъ признать женщину въ этой фигурѣ съ семитическими чертами лица, очень похожаго на мужское, въ длинномъ, спускающемся внизъ и украшенномъ вышивками одѣяніи, подобномъ мужскому (рис. 32).

На лѣстницѣ существъ, ниже людей идутъ животныя. Воспроизводить формы этихъ послѣднихъ халдеи и вавилоняне умѣли очень искусно. Живот-



РИС. 35.—СОБАКИ АССУРБАНИПАЛА.

ныхъ можно видѣть и изучать во всей простотѣ ихъ естественнаго состоянія, безъ ревниваго покрова одеждъ, безъ прикрасъ убора; ихъ тѣло всегда пред-

ставляется такимъ, какъ родилось, выросло, развилось. Для месопотамскихъ скульпторовъ они были натурщиками, всегда имѣвшимися налицо, но не позировавшими въ техническомъ смыслѣ слова,—моделями, жизнь которыхъ примѣшивалась каждый день къ интимной жизни народа, и съ которыми художники, подобно народу, были знакомы очень близко.

Халдейско-ассирійская скульптура умѣла передавать формы, движеніе и характеръ животныхъ съ вѣрностью и разнообразіемъ, приводящими насъ въ удивленіе послѣ того, что мы знаемъ объ ея неумѣньи изображать людей.

Очень правдоподобно изображала она нѣкоторыхъ домашнихъ животныхъ, особенно лошадей и собакъ. Для примѣра, укажемъ на ведомаго рабомъ большаго пса, представленнаго толстымъ, коротко тѣлымъ, коренастымъ, со злою мордою и поднятымъ хвостомъ, или на рычащихъ охотничьихъ собакъ Ассурбанипала (рис. 35). Запряженные въ колесницу Сеннахериба или Ассурбанипала кони—маленькіе, стройные, нервные, съ бодрою головою, съ подвижными копытами, убранные блестящею сбруею и перьями и гордо везущіе царя, — настоящіе предки знаменитыхъ коней парѳенонскаго фриза. Напротивъ того, маленькія лошади, быть можетъ, онагры, представленныя на рис. 36, носятся на свободѣ, весело брыкаясь, и нѣтъ ничего естественнѣе ихъ головы и вытянутой шеи, ихъ поднятыхъ ушей, движенія ихъ заднихъ ногъ и развѣвающагося хвоста. Точно такъ же хорошо изображаются козы, верблюды и птицы.

Но что особенно вдохновляло скульпторовъ, такъ это—дикіе звѣри и, прежде всего, самый страшный а, вмѣстѣ съ тѣмъ, и самый величавый между ними, левъ,

воспроизводили ли они его въ моментъ покоя, какъ наприм. въ маленькой бронзовой фигурѣ Луврскаго музея, сидящимъ, скрежещущимъ зубами, уже вытянувшимъ лапы, готовымъ вступить въ борьбу, представляли ли его выходящимъ изъ массивной клѣтки, съежившимся и присѣвшимъ передъ прыжкомъ, или же раненнымъ и опустившимся своимъ задомъ на землю. «Копье пронзило легкія или одну изъ боль-

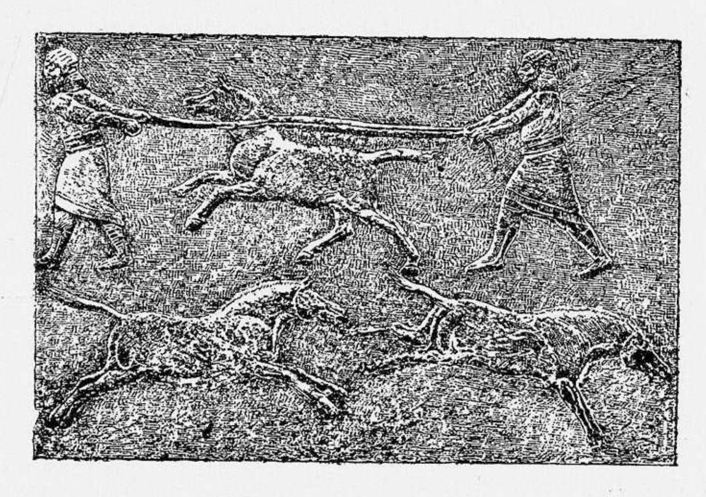


РИС. 36.—ЛОВЛЯ ОНАГРЪ.

шихъ артерій—говоритъ Перро;—изъ пасти животнаго течетъ потокъ крови, оно уже чувствуетъ близость смерти. Однако хребетъ его еще горбится; сдвинувъ вмѣстѣ переднія лапы и упершись ими въ землю, левъ собралъ остатокъ крѣпости своихъ мускуловъ, скорчился въ дугу и дѣлаетъ послѣднее усиліе, чтобы не опуститься и не упасть на землю» (рис. 37).

Искуство не обходится безъ условностей. У халдейской и ассирійской скульптуры онѣ были свои, всегда очень наивныя, но порою и очень оригинальныя. Весьма точное опредѣленіе и объясненіе ихъ даетъ намъ Перро.

Вмѣстѣ съ нимъ, укажемъ на преобладаніе въ этой скульптурѣ барельефа, а въ барельефѣ — на исклю-



РИС. 37—РАНЕНЫЙ ЛЕВЪ.
(въ Луврск. музеѣ).

чительное почти присутствіе профильныхъ фигуръ. Круглыя изваянія годились только для изображенія боговъ и, въ рѣдкихъ случаяхъ, царя, — въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ являлся одинъ, безъ свиты. Однако, чаще всего приходилось изображать боговъ предъ ихъ поклонниками, а царя занятымъ какимъ-нибудь царскимъ дѣломъ, во время молитвы, на совѣтѣ, пиршествѣ, охотѣ, войнѣ, среди его двора и подданныхъ.

Для развитія такихъ многофигурныхъ сценъ необ-

ходимо прибѣгать къ барельефу. Число плитъ, изъ которыхъ онъ составляется, можетъ быть произвольно, а размѣры ихъ могутъ легче варіироваться, чѣмъ величина каменныхъ глыбъ, изъ которыхъ рубятся статуи; кромѣ того, если одной полосы недостаточно для развитія сложной картины, каково напр. торжественное шествіе, или сраженіе, то можно раздѣлить поверхность барельефа на нѣсколько горизонтальныхъ полосъ или ярусовъ.

Вообще халдейцы и ассирійцы распоряжались барельефомъ очень свободно; его возвышенность измѣнялась отъ нѣсколькихъ миллиметровъ до двадцати и двадцати-пяти сантиметровъ, причемъ, однако, ни одна часть не отдѣлялась отъ фона.

Не всѣ скульпторы были столь наивны, какъ авторъ Стелы Коршуновъ: многіе умѣли помѣщать фигуры одну позади другой, вмѣсто того, чтобы, для обозначенія послѣдовательности плановъ, изображать фигуры другъ надъ другомъ. Но имъ лишь рѣдко удавалось согласить движеніе различныхъ частей фигуры и получить дѣйствительно натуральную позу. Тѣло они изображаютъ иногда en-face, но чаще всего въ ³/₄ поворота; лицо же рисуютъ профильно, а глазъ—снова en-face (по той же причинѣ, на которую мы уже указывали).

И такъ, ассирійцы остались навсегда неискусны въ передачѣ перспективной иллюзіи. Впрочемъ, глазу еще довольно легко привыкнуть къ страннымъ формамъ человѣческаго тѣла, нарисованнаго наперекоръ натурѣ; еще довольно скоро освоивается онъ, при изученіи длиннаго ряда египетскихъ, халдейскихъ и ассирійскихъ барельефовъ, съ ихъ условными пріемами; но гораздо

труднѣе понять обычный въ этихъ произведеніяхъ способъ изображать пейзажи и матеріальные предметы, напр. воду въ видѣ извилистыхъ линій, на которыя налѣплены рыбы, или деревья въ видѣ угловатыхъ стволовъ, или же крѣпости въ видѣ высокихъ вертикальныхъ столбовъ, съ воинами наверху, гдѣ этимъ послѣднимъ нельзя повернуться, а не-то въ видѣ двухъ концентрическихъ круговъ, лежащихъ въ вертикальномъ планѣ.

Еще болѣе наивнымъ и очень непріятнымъ нельзя не признать обычай покрывать фигуры длинными строками клинообразнаго письма, которыя мы видимъ нетолько на многихъ барельефахъ, но и на статуяхъ. «Невольно удивляешься—говоритъ Перро̀,—когда видишь, что чрезъ все пространство барельефовъ тянутся широкія полосы клинообразныхъ надписей, которыя, по окончаніи работы скульптора, вырѣзывалъ писецъ, безъ страха повредить контуры и нарушить впечатлѣніе изображенной живой натуры. Мы объясняемъ эту странность совершенно историческимъ, повѣствовательнымъ характеромъ ассирійской скульптуры; тѣмъ не менѣе, она свидѣтельствуетъ о пренебреженіи къ эффекту, составляющемъ одну изъ характеристическихъ особенностей такъ называемой архаической ассирійской скульптуры».

Въ другихъ случаяхъ, условность бывала болѣе умѣстна. Какъ на чрезвычайно оригинальный условный пріемъ, укажемъ на то, какъ изображались быки и фантастическія животныя, стоявшіе на стражѣ у входовъ во дворцы, и которыхъ Перро̀ прекрасно описываетъ въ слѣдующихъ строкахъ: «Эти изваянія представляютъ нѣчто среднее между барельефомъ и круг-

лою фигурою. Эти львы и быки, если смотрѣть на нихъ прямо, представляются статуями: голова, грудь и ноги выдаются впередъ такъ же полно и округло, какъ и въ натурѣ; но передвиньтесь немного въ сторону, направо или налѣво,—и впечатлѣніе измѣнится: вы замѣтите, что только одинъ передъ животнаго выступаетъ изъ алебастровой или известняковой глыбы, остальное же тѣло какъ-бы заключено въ ней, и на двухъ сторонахъ огромнаго камня обозначены барельефно одни лишь контуры. Такимъ образомъ, мы видимъ здѣсь какъ-бы половину, или скорѣе, четверть статуи, имѣющей въ рельефѣ отъ сорока до пятидесяти сантиметровъ». Это—еще не все: «Смотря потому, какъ помѣстишься передъ фигурою, прямо ли противъ нея, или сбоку отъ нея, она производитъ разное впечатлѣніе: въ первомъ случаѣ, она кажется стоящею въ спокойной позѣ, такъ какъ ея ноги находятся въ одной и той же плоскости; во второмъ — она представляется идущею; это было единственнымъ средствомъ для избѣжанія того, чтобы одна передняя или задняя нога не покрывала и не заслоняла другую, парную съ ней ногу». Такія пятиногія чудовища не производятъ отталкивающаго впечатлѣнія; ихъ неестественность не бросалась въ глаза, и чтобы подмѣтить ее, требовалось вниманіе, потому что быки и львы помѣщались при входѣ вавилонскихъ и ниневійскихъ дворцовъ такимъ образомъ, что на нихъ можно было смотрѣть или только съ лица, или только сбоку.

Вообще халдейско-ассирійская скульптура оставляетъ въ насъ очень простое и опредѣленное представленіе: это было искуство неподвижное, во все продолженіе

своего существованія связанное преданіями дѣтства, наивными и неловкими условными пріемами; оно заслуживаетъ сильный упрекъ въ однообразіи. Мы не смѣемъ ставить месопотамскимъ скульпторамъ въ вину то обстоятельство, что они не произвели ничего прекраснаго (при всемъ желаніи, мы не можемъ указать ни на одно произведеніе, ни изъ числа статуй и статуэтокъ, ни изъ числа барельефовъ, которое было бы дѣйствительно и вполнѣ красиво),—не смѣемъ въ виду того, что эти художники не могли работать иначе и лучше, чѣмъ работали. Халдейско-ассирійское искуство было, прежде всего, искуствомъ національнымъ, обязаннымъ трактовать лишь двоякаго рода сюжеты: религіозные и—если можно такъ выразиться—царскіе. Но племена Месопотаміи всегда знали только чудовищныхъ и безобразныхъ боговъ, невидимыхъ геніевъ и демоновъ, для олицетворенія которыхъ не годилась высокая красота идеализированнаго человѣческаго тѣла, какая придавалась богамъ Греціи; что же касается до царей, для которыхъ, какъ сказано выше, сложился неизмѣнный, освященный преданіемъ типъ, и которыхъ нельзя было изображать иначе, какъ въ оффиціальномъ видѣ, то скульпторы полагали, что выраженіемъ благоговѣнія предъ ними служитъ лучше многочисленность ихъ статуй и барельефныхъ фигуръ, чѣмъ художественное достоинство одного произведенія. Скульптору приходилось работать много и очень быстро и воспроизводить все однѣ и тѣ же сцены; а эти три условія—смертельные враги прогресса и красоты.

III.

Финикія и Кипръ—Гетеяне—Мидія и Персія.

Первые скульпторы Египта и Халдеи, быть можетъ, не имѣли учителей; искуство въ этихъ двухъ странахъ, старѣйшихъ въ семьѣ образованныхъ восточныхъ странъ (въ своемъ сочиненіи мы не касаемся искуства народовъ дальняго Востока—японцевъ, китайцевъ, индѣйцевъ,—какъ очень различныхъ въ отношеніи расы, нравовъ и культуры), не испытало, повидимому, иноземныхъ вліяній; это—одно изъ обстоятельствъ, обусловливающихъ его сильную оригинальность, но, быть можетъ, и одна изъ причинъ, отъ которыхъ зависѣла его долгая и однообразная посредственность. Какъ мы увидимъ далѣе, греки первые достигли пластическаго совершенства, но греческое ваяніе не было искуствомъ, родившимся самопроизвольно и развившимся собственною силою, безъ всякаго внѣшняго толчка. Греки обязаны кое-чѣмъ, хотя и очень немногимъ, какъ египтянамъ, такъ и халдее-вавилонянамъ; но еще не рѣшенъ вопросъ о томъ, дѣйствовало ли это вліяніе прямо, или же чрезъ посредство какого-либо народа, такъ какъ у египтянъ и месопотамцевъ были ученики, склонные къ нововведеніямъ, къ видоизмѣненію принциповъ своихъ наставниковъ, къ передѣлкѣ формъ своихъ образцовъ, — словомъ, ученики болѣе или менѣе самостоятельные и имѣвшіе возможность, при соприкосновеніи съ греками, передать имъ многія идеи и формы, о которыхъ тѣ и не

думали и которыхъ не пытались искать въ мѣстахъ самого рожденія этихъ идей и формъ.

Впрочемъ, народы, о которыхъ мы говоримъ, рѣдко достойны названія творцовъ, а самый извѣстный и важный между ними, финикіяне, не заслуживаетъ его и вовсе. Роль финикіянъ была очень ограниченная и простая. Извѣстно, что они служили посредниками древней торговли по берегамъ всего Средиземнаго моря. Утвердившись на узкой полосѣ Сиріи, между моремъ и Ливаномъ, они владѣли горными проходами, чрезъ которые шли караваны изъ Аравіи и съ береговъ Евфрата. Ихъ главные города: Тиръ, Сидонъ, Беритъ, Гебель и Арадъ были знаменитыя гавани, изъ коихъ, при благопріятномъ вѣтрѣ, можно было чрезъ нѣсколько часовъ доплыть на легкомъ кораблѣ до устья Нила, на берега Кипра и въ Малую Азію. Географическое положеніе страны какъ нельзя болѣе благопріятствовало врожденной любви этого семитическаго племени къ торговлѣ. Хорошіе мореплаватели и ловкіе дѣльцы, финикіяне всегда съ охотою занимались развозкою товаровъ, обезпечивавшей имъ большую прибыль. Кромѣ того, вмѣстѣ съ богатствомъ возростала и ихъ численность, а это приводило къ тому, что они безъ сожалѣнія покидали отечество и заводили конторы на гостепріимныхъ дальнихъ берегахъ; крайній Востокъ обязанъ имъ основаніемъ многолюдныхъ колоній какъ въ Сиртахъ Ливіи, такъ и на берегахъ Гесперіи и странѣ кельтовъ, въ великолѣпно-выбранныхъ мѣстностяхъ, гдѣ донынѣ существуютъ города, еще сохраняющіе печать коммерческаго духа финикіянъ.

Но жизнь торговца и любовь къ прибытку не вя-

жутся съ занятіями искуствомъ. Финикіяне любили искуство только другихъ народовъ, въ томъ смыслѣ, что промышляли его произведеніями, покупая ихъ по низкой цѣнѣ, развозя ихъ въ дальніе края и продавая дорого. Создавать же новыя формы сами и для себя они и не думали. Кромѣ чужестранныхъ, привозныхъ произведеній, встрѣчаются у нихъ только произведенія нечистаго стиля, грубая нелогичная смѣсь типовъ и мотивовъ, съ одной стороны, египетскихъ, а съ другой—халдейско-ассирійскихъ; притомъ же, судя по малочисленности дошедшихъ до насъ фрагментовъ, скульптурные памятники должны были составлять рѣдкость въ Финикіи. Къ числу такихъ памятниковъ относится, напр., стела, найденная въ Амритѣ: человѣческая фигура стоитъ лѣвою ногою на головѣ, а правою на согнутомъ хвостѣ льва и, держа въ лѣвой рукѣ львенка, собирается убить его правою рукою. Левъ идетъ по горамъ, представленнымъ въ видѣ чешуйчатой поверхности; надъ этою фигурою виденъ въ воздухѣ шаръ, охваченный снизу луннымъ серпомъ, а еще выше — шаръ съ опущенными крыльями. При взглядѣ на это изображеніе, подумаешь, что видишь предъ собою полу-египетскій, полу-ассирійскій памятникъ. *Шенти*, въ которое одѣта человѣческая фигура отъ пояса до колѣнъ, головной уборъ, напоминающій *пшентъ* и *урей* на немъ, жестъ поднятой лѣвой руки, столь часто встрѣчающійся въ барельефахъ ѳиванской эпохи, суть элементы, заимствованные прямо изъ Египта; левъ подъ ногами человѣческой фигуры (вѣроятно, какое-нибудь божество), условно-обозначенныя горы, убиваемый львенокъ (достаточно вспомнить, напр., хорсабатскихъ львовъ),

кривая палица въ правой рукѣ человѣка, крылатый шаръ, а еще больше—короткія, коренастыя формы и тяжелый стиль барельефа, всѣ эти частности переносятъ насъ на берега Евфрата. Въ памятникѣ этомъ нѣтъ ничего собственно финикійскаго, кромѣ шара съ луннымъ серпомъ, помѣщеннаго надъ головою человѣка,—эмблемы, которую Перро̀ называетъ гербомъ Финикіи.

Было бы безполезно приводить другіе примѣры; намъ пришлось бы только распредѣлять уже указаные элементы одного и того же рода. Ни одну исторію нельзя написать такъ быстро, какъ исторію финикійской скульптуры.

Однако не должно забывать, что Финикія не ограничивалась однимъ сирійскимъ берегомъ, и что у нея были многочисленныя колоніи. Быть можетъ, эти финикійскія поселенія стояли, въ отношеніи искуства, выше метрополіи; быть можетъ, вдали отъ послѣдней, на крайне-западныхъ берегахъ, развилась скульптура, менѣе подчиненная Египту и Ассиріи, болѣе самостоятельная; быть можетъ, карѳагенскіе, мальтійскіе, сицилійскіе и гиберійскіе финикіяне, разсѣянные вдалекѣ отъ родины, среди варварскихъ племенъ, и приходя лишь изрѣдка въ соприкосновеніе съ образованными сосѣдями своего отечества, приведены были, вслѣдствіе своей относительной изолированности и необходимости довольствоваться собственными силами и средствами, къ созданію своего особаго, независимаго искуства?

Ничего подобнаго не бывало.

Почва Испаніи не доставила намъ никакихъ свидѣтельствъ о финикійскомъ искуствѣ, но въ Африкѣ и

Сардиніи его памятники сохранились. Въ Карѳагенѣ, за исключеніемъ надгробныхъ стелъ или вотивныхъ изваяній, найденныхъ въ большемъ количествѣ и о которыхъ рѣчь будетъ впереди, скульптуру представляютъ терракоттовыя или глазурованныя статуэтки,—мелкія издѣлія скорѣе финикійской промышленности, чѣмъ искуства, не относящіяся къ предмету настоящаго сочиненія. Маленькія бронзовыя сардинскія фигурки, открытыя вмѣстѣ съ многочисленными терракоттами, заслуживаютъ, по меньшей мѣрѣ, простаго упоминовенія. Но чтобы эти крошечные воины или охотники, длинные, вытянутые, искривленные вопреки всѣмъ законамъ природы и анатоміи, одѣтые въ странный костюмъ, съ рогатыми шлемами или маленькими плоскими шапками на головѣ, вооруженные луками и стрѣлами, палицами и грубыми сѣкирами, чтобы эти чудовищные четверорукіе и трехглазые идолы были дѣйствительно финикійскія произведенія,—это еще не доказано. Мы готовы скорѣе признать ихъ продуктами мѣстнаго производства, не смотря на нѣкоторое смутное сходство ихъ, по стилю и техникѣ, съ нѣкоторыми бронзовыми издѣліями, найденными въ Финикіи.

Мальта и Сицилія были, въ разсматриваемомъ отношеніи, неболѣе счастливы, чѣмъ Карѳагенъ и Сардинія. Но островъ Кипръ занимаетъ особенное мѣсто какъ въ политической, такъ и въ художественной исторіи Финикіи. Полагаютъ, что финикіяне, уроженцы береговъ Персидскаго залива, заняли приморскую Сирію около XX столѣтія до Р. Хр. Такъ какъ имъ вскорѣ сдѣлалось тѣсно на этой узкой полосѣ земли, то они отдали избытокъ населенія своихъ городовъ прежде всего Криту, вершины котораго, при ясномъ небѣ, виднѣются на горизонтѣ изъ Арада и Берита, и что плодородный и богатый островъ, надѣленный укромными гаванями, оставался исключительнымъ и любимымъ владѣніемъ этихъ мирныхъ пришельцевъ до X столѣтія—до той поры, когда начали приставать къ нему другіе смѣлые торговцы, эллины.

Безъ сомнѣнія, прекрасный климатъ Кипра, сладость легко достающейся жизни, лѣность или, по крайней мѣрѣ, ослабленіе дѣятельности, слѣдующее за трудно-пріобрѣтеннымъ богатствомъ, а также, быть можетъ, и смѣшеніе съ счастливо-одаренным туземнымъ населеніемъ, исправили прозаическій и практическій характеръ кипрскихъ финикіянъ. Не потерявъ своей коммерческой склонности и значенія, они открыли доступъ въ свою душу художественной культурѣ, почувствовали любовь къ произведеніямъ пластики, и въ этой странѣ, богатой залежами нѣжнаго, послушнаго рѣзцу известковаго камня, скульпторы появились толпою. Археологи, не перестававшіе съ 1860 г., вслѣдъ за консуломъ Сѣверо-Американскихъ Соединенныхъ Штатовъ Чесполою и по его примѣру, изслѣдовать города и некрополи острова, нашли сотни статуй и стелъ, сверхъ множества вазъ и терракоттъ; но богатая остатками древности почва Кипра все еще продолжаетъ сулить важныя открытія.

И такъ, должно признать, что на Кипрѣ финикійская скульптура получила необычайное оживленіе. Къ несчастію, ея усилія сопровождались только посредственными результатами. При всей своей многочисленности, кипрскія статуи не отличаются оригинальностью; ихъ стиль—такой же смѣшанный, несамо-

бытный, какъ и стиль памятниковъ, принадлежащихъ сирійскому берегу. Много-много, если можно, вмѣстѣ съ Перро̀, признть, что кипрская скульптура производитъ впечатлѣніе оригинальности, тогда какъ въ сущности ея въ ней нѣтъ. Эта кажущаяся самостоятельность объясняется тѣмъ, какъ кипрская скульптура пользовалась заимствованными извнѣ элементами и какъ иногда мѣшала ихъ между собою.


Рис. 38.—Кипрская статуя ассирійскаго стиля.

Возьмемъ, для примѣра, статую, найденную Чеснолой въ Аѳіено (теперь хранится въ Нью-Іоркскомъ музеѣ; рис. 38). Опытный глазъ открываетъ въ ней семейное сходство съ памятниками, разсмотрѣнными въ предыдущей главѣ, хотя она и не рабская копія съ ассирійскаго произведенія. «Головной уборъ—замѣчаетъ Перро̀—очень похожъ на уборъ халдейско-ассирійскихъ изваяній: это — коническій матерчатый колпакъ, съ загнутою назадъ острою верхушкою. Матерія, изъ которой онъ сдѣланъ, чаще всего украшена параллельными полосами. Колпакъ этотъ—съ ушами, но, по общей своей формѣ, очень походитъ на нѣкоторые изъ ассирійскихъ шлемовъ.... Борода не образуетъ, какъ въ Ассиріи, нѣсколькихъ рядовъ, лежащихъ одинъ надъ другимъ, но также раздѣляется на локоны, до того аккуратные и симметричные, что можно подумать, что они завиты горячими щипцами. Одежда, какъ у народовъ евфратской долины, покрываетъ

все тѣло и скрадываетъ его формы; она состоитъ изъ длинной туники, спускающейся почти до пятокъ, и небольшаго плаща, перекинутаго чрезъ плечо, подобно тому, какъ потомъ носили свои плащи греки; но здѣсь эта одежда представлена совсѣмъ плоскою, какъ на всѣхъ восточныхъ статуяхъ». Отсюда видно, что сходство, безъ сомнѣнія, существовало, но было отдаленное. Укажемъ теперь на существенныя отличія: вопервыхъ, это—статуя; круглыя фигуры были въ почетѣ на Кипрѣ, тогда какъ въ Ассиріи практиковался почти исключительно барельефъ; правда, кипрскія статуи, по большей части, плоски съ задней стороны, очевидно, потому, что прислонялись къ стѣнѣ. Но вотъ что̀ гораздо важнѣе: «Лѣпка здѣсь—другаго характера, чѣмъ въ Ассиріи; она менѣе жестка и менѣе прочувствована; мускулы переданы не съ такою силою, подробности костюма не выдѣланы съ такою тщательностью. Независимость художника высказывается въ нѣкоторыхъ чертахъ, уклоняющихся отъ ассирійскаго обычая; такъ, неособенно длинные волосы лежатъ на затылкѣ гладко, а спереди иногда совсѣмъ скрыты подъ колпакомъ. Борода часто образуетъ очень простую массу, похожую на раскрытый вѣеръ, и ея локоны обозначены на нижней ея части только двумя или тремя спиральными завитками. Надъ верхнею губою никогда нѣтъ усовъ, между тѣмъ какъ въ Ассиріи ее осѣняли густые усы съ отдѣляющимися отъ бороды и приподнятыми концами (Перро̀)». Все это приводитъ къ заключенію, что ассирійская скульптура оказывала вліяніе на кипрскую не прямо, а чрезъ посредствующее искуство, а именно чрезъ финикійское. Кипріоты имѣли передъ глазами только

подделки подъ крупные ниневійскіе и вавилонскіе барельефы, — подделки, которыя фабриковались въ ихъ первоначальномъ отечестве; или же они знали фигурки и статуэтки чисто-ассирійскаго происхожденія, но эти мелкія изделія отличались въ долине Тигра и Евфрата гораздо менее тонкой моделировкой и меньшею выделкою деталей, въ сравненіи съ крупными декоративными произведеніями.



РИС. 39.—КИПРСКАЯ СТАТУЯ ЕГИПЕТСКАГО СТИЛЯ.

Возьмемъ теперь статую, найденную въ техъ же раскопкахъ Аѳіено (рис. 39). Не будь она сделана изъ такого известняка, который нельзя смешать съ египетскимъ, ее можно было бы сразу счесть за египетскую. Положеніе держащагося прямо тела, приподнятой и неподвижной головы, опущенныхъ рукъ и сжатыхъ кулаковъ намъ очень известно; кусокъ ткани, которымъ повязана голова и изъ-подъ котораго выступаютъ за ушами пряди волосъ, напоминаютъ, до некоторой степени, *клафтъ*; передникъ, спускающійся отъ пояса до половины бедръ, очень походитъ на *шенти*; пара *уреевъ*, украшающихъ этотъ передникъ, суть чисто-египетскія эмблемы. Заметимъ, однако, что торсъ представленъ не нагимъ, какимъ онъ всегда является въ Египте, а одетымъ въ мягкую рубашку съ короткими рукавами, которая, впрочемъ, такъ тонка и такъ прилегаетъ къ телу, что какъ-будто бы ее и

не было. Обратимъ также вниманіе на браслеты, украшающіе обе руки: ихъ никогда не встречается на египетскихъ статуяхъ. Судя по этому образцу и по другимъ примерамъ, которые мы могли бы еще привести, заимствованія изъ египетскаго искуства шли более прямымъ путемъ, чемъ заимствованія изъ Ассиріи, что̀ и понятно, такъ какъ столь близкіе соседи, какъ кипріоты и египтяне, при взаимныхъ сношеніяхъ своихъ не нуждались въ посредникахъ. При всемъ томъ, какъ ни близко подражали первые вторымъ, подражаніе это было не рабское: позы, одежда, украшенія, переносясь изъ Египта, подвергались на пути более или менее важнымъ измененіямъ, свидетельствующимъ о некоторой независимости кипрскихъ художниковъ. Въ стиле этихъ схожихъ съ египетскими произведеній есть некоторая округлость, мягкость, даже вялость, служащія отличительными его особенностями; и по самому типу кипрскіе сановники и граждане резко отличаются отъ фараоновъ и феллаховъ.



РИС. 40.—КИПРСКАЯ СТАТУЯ СМЕШАННАГО СТИЛЯ.

Какъ и следовало ожидать, въ числе кипрскихъ статуй оказалось немало такихъ, которыя, по некоторымъ частностямъ, подходятъ къ ассирійскимъ, а по некоторымъ другимъ — къ египетскимъ, и такимъ образомъ отражаютъ двоякое вліяніе. Въ статуе какого-то кипрскаго князя, найденной въ Аѳіено и хра-

нящейся теперь въ Нью-Іоркскомъ музеѣ (рис. 40), преобладаетъ, и притомъ въ значительной степени, египетскій стиль, какъ это доказываетъ общее положеніе тѣла, нагота туловища, широкое, состоящее изъ нѣсколькихъ рядовъ ожерелье на шеѣ, шенти, украшенное двумя уреями, равно какъ и стиль широкихъ угловатыхъ плечъ, торса и слегка-худощавыхъ членовъ; но головной уборъ, отчасти похожій на пшентъ (въ немъ замѣтны, надъ самымъ лбомъ, остатки, повидимому, урея), напоминаетъ въ особенности только-что описанный нами коническій колпакъ, а волосы на головѣ и борода, образующіе маленькіе правильные кудри, не имѣютъ ничего общаго съ тѣмъ, какъ носили ихъ въ Египтѣ, но очень походятъ на волосы и бороду ассирійскихъ царей.

Намъ остается еще разсмотрѣть большое количество такихъ памятниковъ финикійской скульптуры, о которыхъ мы умышленно не говорили до настоящей минуты. Памятники эти составляютъ особую группу, крайне-любопытную въ томъ отношеніи, что ихъ породило подражаніе не ассирійцамъ или египтянамъ, а грекамъ. Судя a-priori, можно подумать, что многія и многія изъ кипрскихъ статуй, украшающихъ собою Луврскій и Нью-Іоркскій музеи и ясно отражающихъ характеръ греческихъ архаическихъ произведеній, на который будетъ указано въ слѣдующей книгѣ, суть памятники, предшествовавшіе первымъ проявленіямъ этого архаизма. Отсюда прямо слѣдовало бы, что первоначальные скульпторы Греціи вдохновлялись кипрскими скульпторами, обращались къ нимъ и за мотивами, и за пластическими формами. Но такое мнѣніе теперь уже не можетъ имѣть сторонниковъ.

Одну изъ величайшихъ заслугъ остроумнаго французскаго археолога Гезея составляетъ неопровержимое доказательство того, что кипріоты отнюдь не были вдохновителями грековъ, а, напротивъ, обязаны имъ столько же, сколько египтянамъ и ассирійцамъ, если еще не больше.

Греки, какъ мы уже сказали, находились въ соприкосновеніи съ жителями Кипра съ X вѣка до Р. Хр.; если они и получили что-либо отъ своихъ сосѣдей (съ которыми, къ тому же, поселившіеся на островѣ не замедлили смѣшаться), то только отдаленное знакомство съ восточнымъ искуствомъ, — знакомство, изъ котораго, какъ мы увидимъ далѣе, извлекли они пользу для себя. Но если сопоставить оба народа между собою, то придется заключить, что, конечно, въ дѣлѣ искуства финикіяне подражали грекамъ, такъ какъ у нихъ не было творческаго генія, столь быстро поставившаго Элладу выше всѣхъ другихъ странъ.

Извѣстнѣйшія изъ кипрскихъ статуй греческаго стиля представляли бы для насъ не бо̀льшій интересъ, чѣмъ статуи египетскаго или ассирійскаго стиля, если бы все, что касается до греческаго искуства не имѣло въ нашихъ глазахъ первостепеннаго значенія. Поэтому намъ хотѣлось бы привести многочисленные примѣры; но будучи обязаны соблюдать возможную краткость, удовольствуемся указаніемъ на знаменитую статую, извѣстную подъ названіемъ: «Жрецъ съ голубемъ» (рис. 41). Это изваяніе, найденное въ Аѳіено и хранящееся въ Нью-Іоркскомъ музеѣ, изображаетъ стоящаго мужчину, выдвинувшаго свою лѣвую ногу немного впередъ, распростершаго обѣ руки и держащаго въ правой рукѣ чашу, а въ лѣвой — сидящаго

голубя. На головѣ у него—коническій колпакъ, изъ-подъ котораго выступаютъ на лбу короткія и мелкія кудри, а изъ-за ушей спускаются на плечи и грудь длинныя симметрическія пряди волосъ, по три съ каждой стороны; усовъ нѣтъ, а довольно длинная борода завита въ правильныя кудри. Костюмъ состоитъ, повидимому, изъ трехъ одеждъ: изъ рубашки, образующей мелкія складки и доходящей до голыхъ ступней, изъ туники, украшенной по краямъ вышивкою съ узоромъ пальметокъ и едва заходящей за колѣни, и, наконецъ, изъ большаго плаща, драпирующаго туловище и спускающагося внизъ съ той и другой стороны, въ видѣ двухъ параллельныхъ массъ, покрытыхъ симметрическими складками. Если сравнить эту фигуру съ памятниками, упоминаемыми во 2-ой главѣ слѣдующей книги (см. рис. 52, 52 bis, 64 и пр.), не трудно убѣдиться, что какъ поза, такъ и одежда «Жреца съ голубемъ», суть обычныя въ греческой скульптурѣ, особенно же въ скульптурѣ аттической. Что касается до головы, то хотя колпакъ на ней финикійскій, хотя борода скорѣе восточная (см. голову, на рис. 78), однако падающія на грудь и на плечи пряди волосъ—греческія; еще больше греческаго представляетъ типъ лица, въ которомъ большіе выпученные глаза, приподнятые кверху у висковъ, сильно напоминаетъ архаическія улыбающіяся фигуры.



Рис. 41.—Жрецъ съ голубемъ.

Впрочемъ, нѣкоторымъ кипрскимъ статуямъ вообще присуща эта гримаса, извѣстная подъ названіемъ эгинской улыбки.

Но не на одномъ Критѣ финикійская скульптура подверглась вліянію рождавшагося греческаго искусства. Большая часть терракоттъ, въ какомъ бы пунктѣ Финикіи и ея колоній ихъ не находили, отражаетъ это вліяніе какъ въ своей фактурѣ, такъ и въ своихъ сюжетахъ; очень часто, если не обращать вниманія на зерно и цвѣтъ глины, изъ которой онѣ сдѣланы, ихъ можно принимать за предметы, прямо привозные изъ Греціи. Ограничиваясь, однако, разсмотрѣніемъ лишь крупныхъ скульптурныхъ произведеній, замѣтимъ, что нѣкоторые барельефы, найденные въ Тирѣ, и саркофаги въ формѣ человѣческой фигуры, открытые напр. въ Солунтѣ, въ Сициліи, или происходящіе изъ Сидона, представляются исполненными, повидимому, греками: до такой степени ясно и характерно выражается въ нихъ архаическій греческій стиль. Само-собою разумѣется, мы говоримъ здѣсь лишь о самыхъ древнихъ произведеніяхъ: понятно, что въ классическую эпоху, когда Кипръ эллинизировался почти вполнѣ, кипрская скульптура сдѣлалась не болѣе какъ отраслью греческой скульптуры, хотя, по привычкѣ, и сохранила нѣкоторую связь съ искуствомъ Востока.

Наконецъ, не можемъ разстаться съ разсматриваемымъ предметомъ, не сказавъ предварительно, что значительное большинство, если не вся совокупность карѳагенскихъ могильныхъ стелъ, коллекція которыхъ столь богата,—стелъ, грубо украшенныхъ фигурами, намѣченными на камнѣ углубленными чертами или

неискусно высѣченнымъ рельефомъ, можетъ быть отнесено, по изображеннымъ сюжетамъ, къ финикійской скульптурѣ, а по нѣкоторымъ деталямъ орнаментаціи — къ скульптурѣ греческой. Возьмемъ, на удачу, одну изъ стелъ, хранящихся въ парижской Національной Библіотекѣ (рис. 42). Форма ея—греческая, такъ какъ верхъ ея оканчивается фронтономъ и двумя акротерами по его бокамъ, а подъ нимъ идетъ, въ видѣ карниза, полоса съ овами; но фигуры, изображенныя на фронтонѣ, могутъ быть объяснены только финикійскою религіей, что должно сказать и о знакомыхъ намъ лунѣ и шарѣ, которые мы видимъ на акротерахъ.

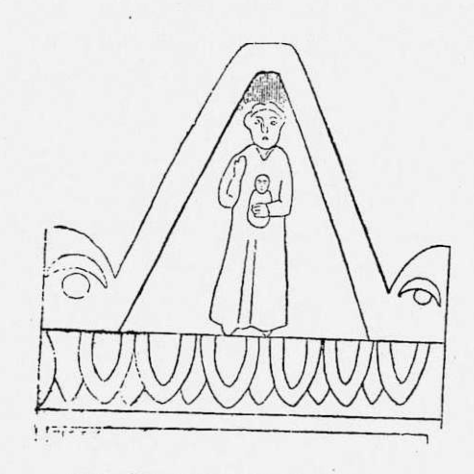


РИС. 42.—КАРѲАГЕНСКАЯ СТЕЛА.

Сводя къ итогу все вышеизложенное, слѣдуетъ признать, что духъ финикіянъ не измѣнялъ самому себѣ въ теченіи двадцати вѣковъ: это племя не гонялось за художественною славою, не заботилось о творчествѣ; въ особенности его скульптура оставалась, съ самого своего рожденія, данницей сначала африканскаго и азіатскаго Востока, а потомъ Греціи. Этимъ обусловливается холодное однообразіе напр. кипрскихъ произведеній или пуническихъ стелъ. Просматривая финикійскіе памятники въ Луврѣ или въ Нью-Іоркскомъ музеѣ, не замѣчаешь въ нихъ ни малѣйшаго стремленія къ прогрессу: статуи слѣдуютъ за статуями, не говоря намъ ничего новаго объ изобрѣтательности и о техническомъ умѣньи изваявшихъ ихъ художниковъ; какъ въ группѣ произведеній, отражающихъ греческое вліяніе, такъ и въ той, которая напоминаетъ Ассирію и Египетъ, и типы, и формы, и стиль нисколько не мѣняются. Роль финикіянъ состояла лишь въ томъ, чтобы быть посредниками между Востокомъ и Западомъ, служить маклерами въ дѣлѣ искуства, какъ и въ торговлѣ, и этой роли они остались вѣрны навсегда. Но не заслуживая большой похвалы, они достойны великой благодарности: по ихъ милости, образованность распространилась въ далекіе края; они разнесли повсюду промышленность, въ которой сдѣлались хозяевами, которую даже развили, выказавъ, по крайней мѣрѣ въ ней, свою изобрѣтательность; наконецъ, они надѣлили міръ алфавитнымъ письмомъ: если какой-либо народъ можетъ гордиться столь важнымъ открытіемъ, облегчившимъ сношенія города съ городомъ, страны со страною, то славиться этимъ имѣютъ право именно финикіяне.

Пользуясь моремъ, они торговали съ Египтомъ, Цикладскими островами и всѣмъ Западомъ; по сушѣ, чрезъ ущелья Ливана,—съ долинами Евфрата и Тигра; но между Сирійскимъ берегомъ и этими дальними краями жили народы, занимавшіе важное мѣсто на Востокѣ. Мы разумѣемъ евреевъ и гетеянъ. Ихъ нравы и исторія становятся день-ото-дня все болѣе и болѣе извѣстны, и мы должны поговорить здѣсь о нихъ.

Евреи, занимавшіе южную и среднюю Сирію, къ

Востоку отъ Ливана, повидимому, не занимались скульптурою какъ по отсутствію въ нихъ наклонности къ этой отрасли искуства, такъ и вслѣдствіе характера ихъ религіи. Будучи способными историками, удивительными поэтами, какъ свидѣтельствуютъ о томъ книги Священнаго Писанія, архитекторами, не лишенными чувства красоты и грандіозности, какъ можно заключить по роскоши іерусалимскаго храма,— по части скульптуры они нисколько не воспользовались уроками, которые могли преподать имъ сосѣди— египтяне, ассирійцы и финикіяне. Они сдѣлали немало заимствованій отъ послѣднихъ, схожихъ съ ними по расѣ и культурѣ, но не переняли отъ этого народа ничего, относящагося къ пластическому изображенію матеріальныхъ предметовъ или живыхъ существъ. Они даже не подражали, какъ финикіяне, произведеніямъ Египта и Ассиріи, съ которыми были знакомы не хуже, чѣмъ они. Основываясь на текстахъ, едва можно заключить, что евреи фабриковали или покупали у финикіянъ ничтожные терракоттовые амулеты и грубыхъ деревянныхъ идоловъ. Зависѣло это, безъ сомнѣнія, отъ того, что законъ Моисея строго запрещалъ всякое матеріальное изображеніе человѣческой фигуры или животной формы, какъ впослѣдствіи, въ той же странѣ, запрещала его мусульманская религія.

Напротивъ того, гиттиты, или — вѣрнѣе — гетеяне, оставили на скалахъ своей страны, сѣверной Сиріи, и въ нѣкоторыхъ, занятыхъ ими съ раннихъ поръ, мѣстахъ Средней Азіи множество барельефовъ, происхожденіе которыхъ было прежде сомнительно, а теперь установлено точнымъ образомъ, — произведеній,

обезпечивающихъ за этимъ племенемъ важное мѣсто въ исторіи восточнаго искуства.

Изученіе гетеянской цивилизаціи началось только недавно. Еще нѣсколько лѣтъ тому назадъ, обращалось очень мало вниманія на исторію этого первобытнаго народа, о которомъ упоминается въ Библіи нѣсколько разъ, но уже какъ о племени, лишившемся значенія и разсѣянномъ по горамъ Ефраима и Іуды. Со времени Соломона, гетеянъ уже не было въ Святой Землѣ: они удалились далѣе на Сѣверъ, въ долину Оронта. Но гораздо ранѣе пришествія евреевъ въ южную Сирію, гетеянское государство процвѣтало въ ней. Находясь неподалеку отъ Египта, оно мужественно боролось съ великими фараонами ѳиванскаго періода; съ XVIII династіи Манеѳона, въ лѣтописяхъ Египта встрѣчается имя *Хити* и, до царствованія Рамсеса III, говорится о презрѣнномъ врагѣ *Кадехъ* (это столица гетеянъ, лежавшая въ долинѣ Оронта, къ Югу отъ Гамаѳа), какъ о самомъ опасномъ для Египта соперникѣ при входѣ въ Азію. Съ другой стороны, какъ Кадехъ служилъ гетеянамъ оплотомъ отъ Египта, Гаргамихъ, оберегавшій лучшую переправу чрезъ Евфратъ, былъ прямо угрожаемъ Ассиріею. Съ начала XVII столѣтія, гетеяне борются съ Теглаѳфаласаромъ I, который, обойдя переправу, или овладѣвъ ею, доходитъ до Арада. Въ 717 г. до Р. Хр., Саргонъ овладѣваетъ этою крѣпостью. Съ той поры, о гетеянахъ уже нѣтъ рѣчи въ исторіи.

Если бы намъ было позволительно напомнить здѣсь въ подробности о войнахъ, въ которыхъ замѣшаны были гетеяне, и дать точный отчетъ о важной роли, какую установили для нихъ въ исторіи Востока гг. Гайтъ,

Сайсъ и Перро̀ (имъ мы обязаны гетеянскимъ вопросомъ), то мы убѣдились бы, что довольно многочисленные памятники, происхожденіе которыхъ долго оставалось загадочнымъ, не могутъ быть приписаны ни какому другому, какъ только этому племени.

Первый гетеянскій камень былъ открытъ въ 1812 г. Буркардтомъ, въ Гамаѳѣ, на Оронтѣ. Это была надпись, сдѣланная іероглифическими знаками, не имѣющими ничего общаго съ египетскими іероглифами: фигуры, заимствованныя преимущественно изъ животнаго міра, вырѣзаны выпукло, а не вглубь, и безъ опредѣленности контуровъ. Присутствіе такихъ легко-узнаваемыхъ іероглифовъ есть первый общій признакъ для различенія и группировки памятниковъ гетеянской скульптуры. Означенная надпись была вторично отрыта въ 1870 г., вмѣстѣ другими, переведенными Райтомъ въ Константинополь. Въ 1874 и 1875 гг., англійскій консулъ въ Алепѣ, г. Скинъ, отыскалъ уже указанныя предъ тѣмъ развалины Калаатъ-Джераблуса, а удачныя раскопки преемника этого изслѣдователя, г. Гендерсона, привели къ открытію первыхъ гетеянскихъ скульптуръ, которыя и были перевезены въ Британскій музей. Джераблусъ, безъ сомнѣнія, — древній Гаргамихъ. Затѣмъ слѣдовали многочисленныя открытія въ Марахѣ, на Оронтѣ, въ Сактхегейксу, Синджирлы, Румъ-Кале, Бареджикѣ (селеніяхъ между Амանусомъ и Курддагомъ), и, благодаря имъ, оказалось возможнымъ безъ труда опредѣлить характеръ гетеянской скульптуры.

Что̀ особенно поражаетъ въ ней, это — подражаніе Ассиріи. Оно выказывается особенно ярко въ барельефѣ, покрывающемъ собою три базальтовыя

плиты, найденныя въ Сактхегейксу, и изображающемъ охоту на льва. Животное открыло свою пасть и подняло лапу, защищаясь отъ охотника, стоящаго передъ нимъ и вонзившаго ему въ голову рогатину; другой охотникъ, стоящій позади льва, поразилъ его въ бокъ копьемъ и замахнулся на него сѣкирою, которую держитъ въ правой рукѣ. За этою группою видна колесница, запряженная парою коней; на ней стоятъ возница и третій охотникъ, пускающій стрѣлу съ лука. Плиты окаймлены сверху и снизу скульптурнымъ фризомъ; фонъ барельефа надъ львомъ декорированъ четырьмя розасами, а надъ колесницею—изображеніемъ крылатаго шара. Этотъ шаръ—ничто иное, какъ символъ, заимствованный изъ Ассиріи; остроконечная шапка на первомъ охотникѣ, длинныя одѣянія, длинныя вьющіяся бороды у троихъ изъ четырехъ дѣйствующихъ лицъ, наружность льва, обрамливающій орнаментъ въ видѣ плетенія, сюжетъ сцены, столь часто трактованный въ долинѣ Евфрата, наконецъ, тяжелый, скученный стиль, — все это прямо напоминаетъ Ассирію; но тяжесть преувеличена, формы болѣе неопредѣленны, анатомическія подробности обозначены болѣе рѣзко; кромѣ того, кольчуги на лошадяхъ и трехъ охотникахъ, короткая туника на четвертомъ охотникѣ, вьющіеся локонами волосы на безбородой головѣ послѣдняго, — суть оригинальныя детали, пущенныя въ дѣло гетеянскимъ художникомъ.

Однако, какимъ варварствомъ ни отличаются работы гетеянскихъ скульпторовъ (только-что описанный барельефъ—наименѣе грубый изъ всѣхъ), они умѣютъ, когда нужно, быть свободными отъ вліянія своихъ сосѣдей. Базальтовая вотивная стела (найденная въ Марахѣ)

представляетъ двухъ женщинъ, сидящихъ другъ противъ друга на скамьяхъ, по обѣ стороны стола, уставленнаго посудою: поднявъ свои руки, онѣ подаютъ одна другой плоды и орудія; на головѣ у каждой—высокая тіара, съ которой спускается внизъ большая фата, окаймленная идущими вкось волнообразными линіями и закутывающая фигуру до лодыжекъ; на ногахъ — сапожки съ загнутыми вверхъ острыми носками, обувь, употребляемая еще до сей поры въ Сиріи и Малой Азіи и встрѣчающаяся на большинствѣ гетеянскихъ барельефовъ. Сюжетъ, напоминающій греческія стелы, не имѣетъ аналогичнаго себѣ въ ассирійской скульптурѣ ни въ отношеніи костюма, ни въ отношеніи типа изображенныхъ женщинъ—съ отлогимъ лбомъ, острымъ носомъ, толстыми губами, массивнымъ подбородкомъ; сильно обозначенный глазъ нарисованъ en-face, тогда какъ лицо представлено въ профиль. Вообще барельефъ даетъ идею объ искуствѣ крайне-первобытномъ и варварскомъ, но стоящемъ особо отъ египетскаго искуства, рядомъ съ искуствомъ ассирійскимъ; по крайней мѣрѣ въ этомъ отношеніи, оно превосходитъ финикійское или кипрское искуство, въ которомъ никогда не было ничего своего собственнаго, даже собственныхъ недостатковъ.

Ни въ египетскихъ, ни въ ассирійскихъ документахъ не упоминается о западныхъ гетеянахъ; но многіе памятники, найденные въ Малой Азіи, не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что гетеяне, будучи тѣснимы завоевателями, пришедшими изъ Африки и Месопотаміи, перешли изъ Сиріи въ Изрытую Сирію и достигли, ущельями Тавра, до Каппадокіи и береговъ рѣки Галиса, а затѣмъ, чрезъ Ликаонію, Фригію и

Лидію, распространились до прибрежья Средиземнаго моря.

Перро первый внимательно изслѣдовалъ страну, называемую Геродотомъ Птеріей, т. е. долину рѣки Галиса (Кизиль-Ирмака, или Красной Рѣки). Онъ первый обратилъ вниманіе на вырубленные на скалахъ рельефы, указанные еще Тексье, и которые онъ потомъ призналъ произведеніями гетеянъ. Въ вѣрности этого признанія не можетъ быть сомнѣнія: до такой степени означенные памятники имѣютъ сходство съ только-что описанными нами сирійскими барельефами.

Отъ главнаго города Птеріи сохранились развалины Боггазъ-Кёи, на небольшомъ притокѣ Кизиль-Ирмака. Здѣсь мы находимъ рядъ камеръ и корридоровъ, высѣченныхъ въ скалѣ и находящихся теперь подъ открытымъ небомъ. Мѣстные жители называютъ ихъ Язили-Каіа, т. е. *писаннымъ камнемъ*. Стѣны здѣсь украшены многими скульптурными группами. «Какой бы ни былъ ихъ смыслъ—говоритъ Перро,—сцену, представленную въ первый залѣ, можно назвать встрѣчей двухъ процессій. Начиная отъ входа, тянутся два шествія, одно—на лѣвой стѣнѣ, другое—на правой; они обходятъ всю залу, двигаясь одно на встрѣчу другому, и находящіяся впереди ихъ лица какъ-бы очутились лицомъ къ лицу между собою на стѣнѣ, противоположной входу. Соотвѣтствуя, такимъ образомъ, одна другой, процессіи замѣчательны далеко не одинаково: лѣвая сложнѣе и разнообразнѣе; въ ней насчитывается сорокъ-пять фигуръ, одежда, атрибуты и самыя позы которыхъ различны; на правой стѣнѣ всего лишь двадцать-два дѣйствующія лица, и въ

нихъ повторяется одинъ и тотъ же типъ. Всѣ лица правой стороны, за исключеніемъ того, на котораго мы намекали, и который идетъ вторымъ, суть женщины, какъ о томъ можно догадываться по длинной одеждѣ съ правильными складками, спускающейся до пятокъ, и по волосамъ, падающимъ на плечи длинными прядями. Прибавимъ къ этому, что круглая тіара—единственный головной уборъ, встрѣчающійся въ этомъ рядѣ фигуръ,—очень походитъ на ту, которую мы видимъ на женщинахъ въ стелахъ Мараха; только здѣсь тіара, надѣтая на голову болѣе прямо, покрыта какъбы желобками и снабжена выдающеюся верхушкою. Это—тотъ же головной уборъ, но принявшій болѣе изящный, нарядный видъ, или, можетъ быть, исполненный рѣзцомъ, умѣвшимъ лучше воспроизводить мелкія подробности. Въ шествіи лѣвой стороны участвуютъ только мужчины; нѣкоторые изъ нихъ съ бородою, на нѣкоторыхъ тотъ же самый костюмъ—коническій колпакъ, который мы уже видѣли въ памятникахъ сѣверной Сиріи, и короткая, недоходящая до колѣнъ, туника.



Рис. 43.—Барельефъ изъ Язили-Кати.

Мы можемъ представить здѣсь только кусокъ описаннаго барельефа (рис. 43). На немъ видны божества, главныя фигуры шествія; у двухъ изъ ихъ числа на головѣ надѣта высокая круглая тіара, у третьей—

коническая шапка; ихъ длинныя одежды или короткія туники, ихъ остроконечная обувь, намъ уже извѣстны, и мы находимъ въ этихъ изображеніяхъ тотъ же тяжелый, грубый стиль, который легко узнать каждому, видѣвшему нѣсколько гетеянскихъ памятниковъ. Типъ фигуръ также нисколько не отступаетъ отъ общаго типа; профиль именно такой, какъ мы указали. Что касается до позы боговъ, стоящихъ на плечахъ людей, на спинахъ львовъ или на крыльяхъ птицъ, то она часто встрѣчается на гетеянскихъ барельефахъ въ Сиріи (указать на всѣ такіе барельефы невозможно).

Барельефы Эйюка, развалины котораго открыты Гамильтономъ близъ Боггазъ-Кёя и затѣмъ основательно изслѣдованы Перро̀, если и представляютъ что-либо новое, то только въ деталяхъ: гетеянская скульптура очень небогата разнообразными формами и типами. Изъ памятниковъ, найденныхъ въ этихъ развалинахъ, отмѣтимъ лишь двухъ сфинксовъ, съ уборомъ на головѣ, похожимъ на уборъ богини Гаторъ, въ которыхъ отражается египетское вліяніе. Вообще искуство Эйюка находилось еще болѣе въ младенческомъ состояніи, чѣмъ въ указанныхъ выше мѣстностяхъ; эйюкскіе барельефы до того грубы и вялы по исполненію, что ихъ можно было бы приписать періоду упадка, если бы такой періодъ существовалъ въ искуствѣ, никогда не видѣвшемъ не только совершенства, но и исправности, никогда не знавшемъ, что̀ такое прогрессъ.

Во Фригіи, слѣды гетеянъ разсѣяны болѣе часто. Самые извѣстные изъ тамошнихъ памятниковъ—барельефы Гяуръ-Калези, лежащаго къ Юго-Западу отъ Анкира. На скалѣ изваяны два воина, очевидно, ге-

теянскіе вожди, какъ о томъ свидѣтельствуютъ ихъ остроконечныя шапки, короткія туники и остроконечная обувь. Эфлатунскій памятникъ въ Ликаоніи, близъ озера Бей-Шеиръ, несомнѣнно гетеянскаго происхожденія; но его рельефъ (какъ мы имѣли случай убѣдиться сами) до такой степени изъѣденъ непогодою и временемъ, что трудно опредѣлить полъ, форму, костюмъ и роль изображенныхъ на немъ фигуръ. Ибризскій барельефъ, близъ Тіаны, сохранился гораздо лучше. И это произведеніе, очевидно, гетеянское: оно изображаетъ царя, воздающаго поклоненіе божеству, въ нѣкоторомъ родѣ восточному Бахусу, олицетворяющему собою земное плодородіе, какъ можно заключить о томъ по находящимся въ его рукахъ кистямъ винограда и снопу хлѣба. Помимо іероглифовъ, не оставляющихъ никакого сомнѣнія относительно происхожденія этого любопытнаго барельефа, форма обуви двухъ фигуръ и остроконечная шапка на богѣ указываютъ съ достаточною ясностью на то, къ какому искуству надлежитъ отнести этотъ памятникъ.

Мы могли бы слѣдовать за гетеянами въ Малую Азію, во Фригію, въ которой они явились прежде фригійцевъ, этого малоизвѣстнаго племени, еще ожидающаго для себя историка, затѣмъ въ Лидію, до воротъ Смирны. Но изученіе памятниковъ, разбросанныхъ въ этихъ областяхъ, не привело бы насъ ни къ чему новому. Поэтому считаемъ достаточнымъ сказать, въ заключеніе, что коль-скоро финикіяне, чрезъ Цикладскіе острова, передали грекамъ знакомство съ искуствомъ Египта и Ассиріи, то весьма возможно, что гетеяне, чрезъ переднюю Азію, служили связующимъ звеномъ между Месопотаміей и Греціей. Эллины, съ раннихъ поръ занося свою рождающуюся образованность въ Азію, видѣли и оцѣнили гетеянскіе памятники, прежде чѣмъ кто-либо изъ ихъ художниковъ видѣлъ и оцѣнилъ какое-бы то ни было ассирійское произведеніе; почему бы не допустить, что гетеянское искуство, при всемъ своемъ варварствѣ и выродженности изъ ассирійскаго, произвело на грековъ впечатлѣніе, одинаковое съ впечатлѣніемъ ассирійскаго искуства, если еще и не большее?

Если бы греки были знакомы съ гетеянскимъ искуствомъ въ ту пору, когда въ Азіи еще существовали гетеяне, то въ памятникахъ этого народа нашлись бы нѣкоторыя черты эллинскаго духа; искуство гетеянъ тотчасъ же преобразовалось бы, или, по крайней мѣрѣ, видоизмѣнилось отъ соприкосновенія съ искуствомъ грековъ, такъ какъ нѣтъ народа, который избѣгъ бы вліянія ихъ творческаго генія. Одинъ изъ примѣровъ такого факта мы уже видѣли на Кипрѣ. Другой, столь же замѣчательный примѣръ представляютъ намъ Мидія и Персія, которыхъ нельзя пропустить при настоящемъ образѣ восточной скульптуры.

Мидія впервые упоминается въ ассирійской надписи IX вѣка до Р. Хр., но полагаютъ, что мидійское царство было основано только около 708 г., царемъ Дейокомъ, избравшимъ себѣ столицей Экбатану. Важную историческую роль Мидія стала играть позже, около 632 г., со вступленіемъ на ея престолъ Кіаксара. Какъ извѣстно изъ исторіи, этотъ великій монархъ, по соглашенію съ вавилонскимъ царемъ Набополассаромъ, разорилъ Ниневію и раздѣлилъ остатки Ассиріи со своимъ союзникомъ. Поэтому, нѣтъ ни-

чего удивительнаго въ томъ, что самые древніе скульптурные памятники мидійцевъ и персовъ, сначала непосредственныхъ сосѣдей Ассиріи на Востокѣ, ея подданныхъ и соперниковъ, а потомъ ея владѣльцевъ, составляютъ прямое подражаніе ассирійскимъ произведеніямъ. Многочисленные барельефы, найденные въ Пасаргадѣ, въ Персеполѣ, — совершенно въ ассирійскомъ стилѣ; въ нихъ сюжеты, эмблемы, одежды, условные пріемы заимствованы изъ Месопотаміи; тѣмъ не менѣе, въ нихъ выказывается болѣе свободная, болѣе быстрая рука, не останавливающая со стараніемъ надъ передачею анатомическихъ подробностей и выдѣлкою вышивокъ, словомъ, искуство, стремящееся къ простотѣ,—качеству весьма рѣдкому и, повидимому, мало свойственному восточнымъ народамъ древности.

Такимъ образомъ, намъ не должно казаться страннымъ, что въ то время, когда Мидія и Персія соединились подъ властью Кира, когда этотъ великій царь завоевалъ всю Малую Азію и даже овладѣлъ греческими прибрежными городами (съ 554 по 539 г.), когда, при Камбизѣ и Даріи, мирныя и непріятельскія сношенія между греками и персами участились,—въ эпоху, когда греческое искуство уже достигло полнаго развитія, персидская скульптура, подобно кипрской, вдохновлялась греческимъ архаизмомъ. Недавнія находки Дьёлафуа и его жены въ Сузѣ до очевидности подтверждаютъ этотъ фактъ, установить который уже можно было на основаніи нѣкоторыхъ персепольскихъ барельефовъ съ изящно-простыми драпировками, образующими многочисленныя мелкія складки, подобныя тѣмъ, какія представляютъ намъ архаическіе памят-

ники Греціи. Въ Луврскомъ музеѣ находится въ настоящее время рядъ барельефовъ, сдѣланныхъ изъ глазурованныхъ кирпичей и украшавшихъ собою дворецъ Дарія. Для примѣра, воспроизводимъ здѣсь барельефъ, изображающій одного изъ стрѣльцовъ царской стражи, одного изъ *Безсмертныхъ*, какъ называетъ ихъ Геродотъ (рис. 44). Детали этой фигуры — вполнѣ ассирійскія: вьющіеся правильными кудрями борода и волосы, длинная одежда, усѣянная звѣздами и окаймленная вышивкою, сандаліи со шнурками и роскошное золоченое оружіе. То же самое должно сказать и о композиціи фриза, въ составъ котораго входилъ этотъ барельефъ: всѣ его фигуры (въ Луврѣ ихъ десять) представляются буквальнымъ повтореніемъ одна другой,



Рис. 44.—Стрѣлецъ Дарія.

за исключеніемъ различной раскраски; въ особенности же ассирійскій характеръ виденъ въ способѣ полученія рельефа чрезъ приставку кирпичей другъ на друга, въ техникѣ иллюминированія и глазуровки. «Но—говоритъ г. Шуазй— какое превосходство чувства формы! Это — искуство ассирійское, но преобразованное болѣе или менѣе прямымъ вмѣшательствомъ грековъ... Поставьте рядомъ съ глазурованнымъ барельефомъ стрѣльцовъ любой греческій архаическій памятникъ, и въ различіи ихъ происхожденія вы убѣдитесь только по изображеннымъ костюмамъ. Тотъ и другой памятникъ разцвѣчены, хотя и далеко неодинаковымъ способомъ; тотъ и другой одинаковы по характеру композиціи и отдѣльныхъ фигуръ, проникнуты однимъ и тѣмъ же чувствомъ, однимъ стилемъ. Сузскіе стрѣльцы принадлежатъ, несомнѣнно, къ семейству *Мараѳонскаго Воина* (см. далѣе, рис. 61); въ нихъ—греческая деликатность, а въ Мароѳонскомъ Воинѣ—сузская торжественная походка и важность».

Безсмертные и *Мараѳонскій Воины* суть произведенія VI вѣка. Эта дата напоминаетъ намъ, что уже пора приступить къ изученію греческой скульптуры въ самой Элладѣ.

КНИГА ВТОРАЯ

Греція и Италія

I

Происхожденіе греческой скульптуры

Чтобы указать на самые старинные памятники греческой пластики, приходится постоянно обращаться за образцами къ Микенамъ, Спартѣ, Камиру (на остр. Родосѣ). На самомъ дѣлѣ, мы не имѣемъ данныхъ, которыя нисходили бы до болѣе глубокой древности. Но мы думаемъ, что еще не приложено должнаго старанія къ распредѣленію безцѣнныхъ коллекцій этихъ предметовъ строго по категоріямъ, хотя оно и было бы крайне необходимо. Еще не установлено достаточно-точнымъ образомъ различіе, напр. въ микенскихъ находкахъ, между предметами чужестраннаго происхожденія и вещами мѣстнаго производства. Не подлежитъ сомнѣнію, что страусово яйцо, найденное въ одной гробницѣ, занесено въ Арголиду изъ Египта какимъ-либо финикійскимъ мореплавателемъ, и что, напротивъ того, надгробныя стелы съ изображеніями

колесницъ и воиновъ исполнены въ самой Арголидѣ. Относительно многихъ другихъ предметовъ, рѣшить вопросъ гораздо труднѣе, и надо еще разъяснить, слѣдуетъ ли считать знаменитые, инкрустированные золотомъ, серебромъ и янтаремъ мечи сдѣланными въ Египтѣ и Финикіи, или же въ Греціи,— слѣдуетъ ли видѣть въ нихъ просто привозныя вещи, или же произведенія, исполненныя по чужестраннымъ образцамъ микенскими мастерами. По нашему мнѣнію, достаточно сравнить памятники, изображенные на 45 и 46 рисункахъ, чтобы приписать иностранцамъ то, что имъ принадлежитъ въ дѣйствительности, т. е. мечи. Дабы имѣть понятіе о состояніи эллинскаго искуства въ эту первоначальную пору, надо изучить однѣ стелы: если допустимъ, что мечи суть микенскія издѣлія, то какъ объяснимъ себѣ, что микенцы достигли удивительныхъ результатовъ въ сложномъ мастерствѣ инкрустаціи и, въ то же время, оставались неумѣлыми въ болѣе простомъ и менѣе сложномъ искуствѣ скульптуры? Стелы отличаются ребяческою грубостью; пріемы, употребляемые художникомъ, въ высшей степени примитивны: онъ рисуетъ фигуры на едва выровненной поверх-

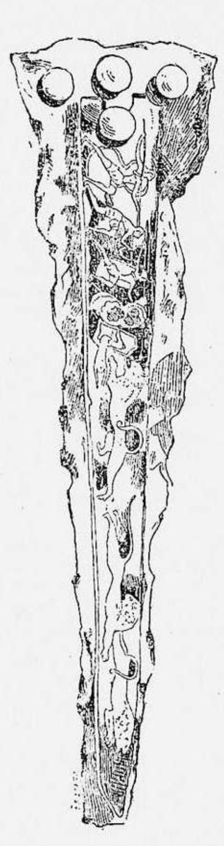


РИС. 45.—МИКЕНСКІЙ МЕЧЪ.

ности камня, а затѣмъ выдалбливаетъ начерченные контуры; но тогда какъ египтяне, поступая такимъ же образомъ, покрывали стѣны своихъ погребальныхъ склеповъ и храмовъ безчисленнымъ множествомъ исправно нарисованныхъ фигуръ, полныхъ жизни и естественности, не смотря на всѣ свои умышленные недостатки и условныя формы,—въ древнѣйшихъ памятникахъ греческаго ваянія, фигуры намѣчены лишь



РИС. 46.—МИКЕНСКАЯ НАДГРОБНАЯ СТЕЛА.

кое-какъ: люди не имѣютъ человѣческаго образа; кони, запряженные въ грубо-начерченныя колесницы, не имѣютъ лошадинаго подобія; надгробные камни, покрывающіе тезаурусы, дѣтски-наивны до крайности, и ничто въ этихъ робкихъ попыткахъ еще не даетъ возможности предчувствовать то, чѣмъ сдѣлается греческое ваяніе въ послѣдующее время. Микенскіе вожди, гробницы которыхъ найдены д-ромъ Шлиманомъ, безъ сомнѣнія, любили восточное искуство,

познакомившись съ нимъ чрезъ посредство финикійскихъ купцовъ; но микенскіе художники еще не были въ состояніи исполнить что-либо, что хотя бы отчасти напоминало изобрѣтательность и мастерство восточныхъ мастеровъ. Въ ту эпоху, къ которой слѣдуетъ отнести микенскія коллекціи, греки не подверглись еще дѣйствительному вліянію Востока: за это время мы видимъ не болѣе какъ совмѣстное существованіе чужестраннаго и мѣстнаго искуствъ (если только слово «искуство» можетъ быть употреблено въ этомъ случаѣ); восточное искуство было чрезчуръ развито, а греческая пластика чрезчуръ первобытна для чего, чтобы первое могло оказывать какое бы то ни было воздѣйствіе на вторую. Поставьте школьника передъ картиною Рафаэля или Тиціана: оригиналъ будетъ слишкомъ хорошъ для того, чтобы новичекъ-живописецъ, смотря на него, могъ сдѣлать малѣйшій шагъ впередъ.

Здѣсь, быть можетъ, кроется рѣшеніе вопроса, возбуждавшагося не разъ, но всегда остававшагося неразрѣшеннымъ,—вопроса о вліяніяхъ, которымъ подверглось греческое искуство. Древнимъ грекамъ пришлось прійдти въ соприкосновеніе съ народами, слишкомъ культурными для того, чтобы было возможно тотчасъ заимствоваться отъ нихъ чѣмъ-либо; подражать восточнымъ образцамъ было слишкомъ трудно для греческихъ художниковъ, и они не могли приняться за это, когда едва лишь познакомились съ искуствомъ Востока. Къ тому же, между греками и восточными народами было слишкомъ мало природнаго сродства, племенныя черты тѣхъ и другихъ были слишкомъ различны, и нарождавшаяся образованность грековъ принимала

направленіе слишкомъ не похожее на восточную цивилизацію для того, чтобы первые могли сдѣлаться, въ отношеніи искуства, покорными учениками вторыхъ. Однако, это не значитъ, что греки ничѣмъ не обязаны своимъ предшественникамъ, а касается только степени заимствованія. Нѣкоторые критики полагаютъ, что греческое искуство тѣсно примыкаетъ къ искуствамъ египетскому и ассирійскому, вообще къ искуству восточному; другіе, напротивъ того, убѣждены, что греческое искуство, какъ думали и сами греки, вполнѣ самобытно, т. е. явилось вдругъ на почвѣ Эллады, будучи порождено единственно геніемъ расы, надѣленной удивительнѣйшимъ пониманіемъ красоты формъ. Что касается до насъ, то мнѣніе наше держится средины, и мы полагаемъ, что необходимо сдѣлать уступку въ ту и другую стороны. На самомъ дѣлѣ, легко допустить, что восточное искуство, пришедъ въ Греціи въ соприкосновеніе съ мѣстнымъ искуствомъ, еще совсѣмъ младенческимъ, но уже имѣвшимъ собственныя черты, передало его элементамъ нѣчто свое, сообщило ему нѣкоторое направленіе, но не уничтожило въ его элементахъ зародышей оригинальности, которые потомъ развились, не смотря на пришедшее извнѣ принужденіе. Если бы произошло полное поглощеніе, не было бы греческаго искуства, а былъ бы лишь европейскій отпрыскъ восточнаго искуства; но мы полагаемъ, что, между тѣмъ, какъ нѣкоторые племена и нѣкоторые художники соблазнялись восточнымъ искуствомъ и вводили въ свои произведенія элементы, заимствованные то изъ Египта, то изъ Халдеи, Ассиріи или Малой Азіи, о большинствѣ мастеровъ, особенно европейской Греціи, надо сказать, что они разви-

вали свое искуство и дѣлали успѣхи въ направленіи, на которое влекло ихъ стремленіе, свойственное эллинамъ.

Такимъ образомъ, намъ надлежитъ прежде всего параллельно изучить два рода произведеній, имѣющихъ, на первый взглядъ, лишь очень отдаленное отношеніе между собою. Въ числѣ скульптурныхъ памятниковъ, дошедшихъ до насъ отъ первыхъ временъ Греціи, одни, весьма немногочисленные, напоминаютъ намъ Востокъ; другіе, гораздо менѣе рѣдкіе, не могутъ быть сравниваемы ни съ чѣмъ изъ того, о чемъ было говорено выше.

Намъ кажется, что до сихъ поръ былъ упускаемъ изъ виду одинъ, очень знаменательный, фактъ. Извѣстнѣйшіе археологи относятъ микенскія находки и открытые въ Спартѣ предметы къ очень отдаленной эпохѣ—къ XIII-му, или къ XII-му вѣку до Р. Хр. Сопоставимъ съ этими памятниками другіе, время происхожденія которыхъ вполнѣ извѣстно. Гомоль нашелъ на остр. Делосѣ старую Артемиды, считающуюся самою древнею изъ всѣхъ дошедшихъ до насъ греческихъ статуй. Это—ex-voto, посвященное Никандрой «Дальноразящей Охотницѣ». Статуя, имѣетъ видъ настоящей доски. «Мраморъ—говоритъ Гомоль,—отъ плинта и до плечъ, походитъ на приплюснутый обрубокъ, бока котораго округлены справа и слѣва, а лицевая и задняя стороны представляютъ двѣ параллельныя плоскости. Поясъ раздѣляетъ тѣло на двѣ неравныя части: нижняя, болѣе длинная, часть постепенно съуживается отъ ногъ къ бедрамъ, которыя скругляются у пояса: верхняя часть расширяется въ обратномъ отношеніи. Ширина фигуры въ плечахъ

одинакова съ шириною плинта. Справа и слѣва находятся два вертикальныхъ придатка, прямыхъ и сухихъ, примкнутыхъ къ тѣлу; они обозначаютъ руки. Голова походитъ на усѣченную пирамиду со сглаженными и смягченными ребрами, и этому сходству помогаютъ волосы, плотно прилегающіе къ вискамъ и разсыпающіеся по плечамъ. Повыше плинта, мраморъ срѣзанъ полукругомъ и образуетъ впадину съ рѣзкимъ ребромъ. Въ образовавшемся углубленіи оставлены два, приближенные одинъ къ другому, выступа, представляющіе ступни ногъ. Трудно представить себѣ что-либо болѣе наивно-грубое» (рис. 47). На статуѣ этой имѣется надпись, вырѣзанная, весьма вѣроятно, въ VII-мъ вѣкѣ. Голло, въ 1885 г., нашелъ въ развалинахъ храма Аполлона Птоскаго, въ Беотіи, обломокъ идола, который, если судить по крайнему несовершенству работы и по надписи на плинтѣ, относится ко времени отнюдь не болѣе позднему, чѣмъ делосская вотивная фигура (рис. 48). Надо признаться, что даже самому рьяному стороннику восточнаго вліянія трудно допустить, чтобы это вліяніе было очень значительно, такъ какъ оно, въ теченіи многихъ вѣковъ, не успѣло подѣйствовать на греческихъ художниковъ, продолжавшихъ производить лишь грубые, почти безформенные истуканы.

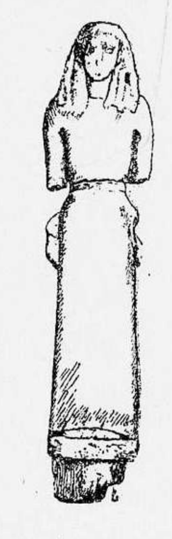


Рис. 47.—Делосскій ксоанъ.

Остроумный археологъ Мильхгеферъ, въ своемъ недавно изданномъ сочиненіи, пытается доказать, что

греческое искуство ведетъ свое начало не прямо отъ египетскаго или финикійскаго искуства, но, чрезъ посредство Крита, отъ ликійскаго искуства, которое, впрочемъ, намъ неизвѣстно. Не вдаваясь въ разборъ этого шаткаго мнѣнія, занимавшаго, однако, серіозныхъ критиковъ, замѣтимъ, что для рѣшенія этого вопроса намъ кажется пригоднымъ лишь одинъ методъ. Конечно, помощью философскихъ соображеній и разсужденій можно доказать все, что угодно; но, по нашему мнѣнію, гораздо вѣрнѣе будетъ прибѣгнуть къ сличенію восточныхъ памятниковъ съ тѣми изъ греческихъ, происхожденіе которыхъ извѣстно, время исполненія которыхъ можетъ быть опредѣлено съ нѣкоторою приблизительностью, и доказать, что между тѣми и другими существуетъ несомнѣнное сходство въ отношеніи стиля или фактуры. Такіе памятники составляютъ чрезвычайную рѣдкость.



рис. 48.—Беотійскій архаическій фрагментъ.

Самымъ важнымъ среди нихъ должна, быть можетъ, считаться статуя Хареса, найденная Ньютономъ на священной дорогѣ къ храму Аполлона Бранхидскаго, близъ Милета, и перевезенная въ Британскій музей (рис. 49). Фигура эта, своимъ размѣромъ превосходящая натуру, представлена сидящею на массивномъ тронѣ; ноги ея сближены одна съ другой; руки, согнутыя въ локтѣ, прижаты къ туловищу; ихъ кисти лежатъ на колѣняхъ. Одежда состоитъ изъ длинной туники, плотно прилегающей къ тѣлу, и изъ

плаща, образующаго симметрическія складки. Общимъ складомъ своимъ фигура напоминаетъ многія египетскія статуи, въ особенности ѳиванскіе колоссы Мемнона, а также халдейско-вавилонскія статуи, какъ напр. Зодчаго Телло (въ Луврскомъ музеѣ), или, еще лучше, статую Шальманесера, найденную въ Калахъ-Шергатѣ (теперь въ Британскомъ музеѣ); замѣтимъ, что тяжелыя, рыхлыя формы тѣла, равно какъ и драпировки, широкія и усѣянныя правильными складками, здѣсь — чисто-восточныя по стилю.



рис. 49.—Статуя Хареса.

Скульптурный архитравъ надъ знаменитыми «Львиными Воротами» Микенскаго акрополя, съ изображеніемъ двухъ, чуждыхъ эллинской фавнѣ, животныхъ, стоящихъ другъ передъ другомъ у колонны, представляется повтореніемъ львовъ, охраняющихъ двери нѣкоторыхъ малоазійскихъ памятниковъ, сдѣланнымъ болѣе искусно, чѣмъ самые оригиналы, какъ, напр., айязеенскіе барельефы во Фригіи. Не приводя многихъ другихъ примѣровъ и ограничиваясь особенно пора-

зительными изъ ихъ числа, мы вскорѣ разсмотримъ одинъ типъ греческихъ мужскихъ статуй, такъ называемыхъ Аполлоновъ, поза которыхъ, повидимому, заимствована изъ Египта. Обратимъ, кромѣ того, вниманіе читателя на рис. 50. Онъ изображаетъ найденную въ Олимпіи бронзовую пластинку, имѣющую форму высокой и узкой трапеціи, раздѣленной на четыре пояса. Въ первомъ поясѣ представлены птицы, во второмъ — пара грифоновъ, обращенныхъ другъ къ другу головою; на третьемъ поясѣ Гераклъ преслѣдуетъ кентавра, а послѣдній поясъ, гораздо большій по размѣру, чѣмъ прочіе, содержитъ въ себѣ фигуру восточнаго божества, очевидно, персидскую Артемиду, изображенную въ видѣ крылатой женщины, облаченной въ длинную одежду и держащей въ той и другой рукѣ по маленькому льву за заднюю лапу. Рѣзные камни, халдейско-вавилонскіе цилиндры, давно изученные Гергар-



Рис. 50.—Пластинка восточнаго стиля (изъ Олимпіи).

домъ, не оставляютъ никакого сомнѣнія относительно того, что здѣсь представлена именно названная богиня, и памятникъ (очевидно, греческаго происхожденія, какъ то доказывается изображеніемъ Геракла и кентавра) можетъ, при поверхностномъ изученіи, быть принимаемъ за предметъ, занесенный въ Грецію извнѣ.

Восточное вліяніе въ Греціи обнаруживаютъ яснѣе всего памятники небольшаго размѣра—предметы, относящіеся скорѣе къ ремеслу, чѣмъ къ искуству. Мелкія художественно-промышленныя произведенія легко находятъ себѣ мѣсто на кораблѣ; маленькія бронзовыя издѣлья, инкрустированныя серебромъ и золотомъ, предметы утвари различнаго употребленія и, прежде всего, сосуды составляютъ удобный и важный матеріалъ для торговли. Благодаря своему легкому вѣсу, ограниченному объему, умѣренной цѣнѣ и повседневной пользѣ, предметы этого рода не замедлили распространиться въ Греціи повсюду, какъ въ человѣческихъ жилищахъ, такъ и въ храмахъ боговъ. Между тѣмъ, такія произведенія, какъ статуи, не суть предметы, которые легко передвигать и, съ коммерческой точки зрѣнія, помѣщать съ удобствомъ. Мы видѣли, что производила египетская скульптура: вопервыхъ, портретныя изображенія, предназначенныя быть скрытыми на-вѣки въ таинственной глубинѣ масштаба и недоступныхъ корридорахъ; вовторыхъ, статуи боговъ и фараоновъ, служившія украшеніемъ храмовъ, тяжелыя гранитныя статуи, чаще всего статуи коллосальныя. Портретныя изображенія, вслѣдствіе своего назначенія, не могли покидать погребальныхъ колодцевъ; изваянія же боговъ и фараоновъ, если и представляли интересъ для иностранцевъ, то только второстепенный.

Греческая раса не походила ни въ чемъ на египетскую: она имѣла иное происхожденіе, иные нравы, иныя вѣрованія. У грековъ были свои боги, нисколько несходственные съ египетскими ни по своей сущности, ни по конкретнымъ формамъ, въ которые любилъ облекать ихъ народъ. Еще не вышедшіе изъ дикости племена, оспаривавшіе другъ у друга эллинскую почву, управлялись посвоему, безъ сомнѣнія, очень примитивно. Власть принадлежала однажды выбранному воинскому предводителю, или лицу, указанному уваженіемъ къ баснословнымъ преданіямъ объ его предкахъ; но этотъ патріархальный образъ правленія очень далекъ былъ отъ зрѣло-обдуманнаго монархическаго устройства Египта, и трудно себѣ представить, чтобы мореплавателямъ, пріѣзжавшимъ изъ этой страны или изъ Финикіи, представлялась какая-нибудь выгода привозить въ столь далекій отъ Нила край изображенія своихъ государей. Что касается до барельефовъ, то извѣстно, какое исключительное значеніе имѣли они въ Египтѣ; оно состояло въ украшеніи стѣнъ погребальныхъ склеповъ сценами обыденной жизни и въ изображеніи, на пространныхъ стѣнахъ и громадныхъ пилястрахъ дворцевъ и храмовъ, обширныхъ историческихъ композицій. Даже погребальная стела, помѣщавшаяся при входѣ въ усыпальницу, не имѣла ничего общаго со стелою греческихъ гробницъ, и ей, подобно портретамъ, не было повода покидать берега Нила.

Самое бо̀льшее, что̀ можно допустить, такъ это то, что небольшіе амулеты, фигурки изъ стекловиднаго вещества, фарфора и обожженной глины, которыя финикіяне привозили съ собою на посѣщаемыя ими

берега, дѣйствовали на воображеніе племенъ суевѣрныхъ, какъ и эти пришельцы, исполненныхъ религіознаго уваженія къ уродливымъ фигурамъ фетишей, легко распространялись среди первобытныхъ грековъ и оказывали нѣкоторое вліяніе на изготовленіе мѣстныхъ амулетовъ и фетишей. Однако, эти скромныя произведенія низшей и народной скульптуры, могли оказывать столь же мало вліянія на начинавшееся въ Греціи исполненіе статуй, сколько и предметы повседневнаго употребленія, мечи, драгоцѣнныя украшенія и вазы. Не подлежитъ сомнѣнію, что греки, въ цвѣтущія времена своей цивилизаціи, дѣлали большое различіе между отраслями творчества, шло ли дѣло о литературѣ, или объ искуствѣ: ваятелю никогда не приходило въ голову вдохновляться работами керамиста, какъ бы совершенны по формѣ и нарядны по украшенію ни были вазы, вышедшія изъ его рукъ. Ваза, въ глазахъ первобытныхъ Дедаловъ, была только вазою, а не художественнымъ произведеніемъ, и имъ не приходило въ голову извлекать для себя пользу изъ ея любопытнаго рисунка, удачныхъ фигуръ, хорошо придуманной композиціи.

Необходимо, однако, замѣтить, что ежедневное созерцаніе такихъ привозныхъ, распространенныхъ въ большомъ количествѣ предметовъ не осталось совсѣмъ безъ вліянія на первоначальныхъ греческихъ скульпторовъ: хотя послѣдніе нисколько не думали близко изучать ихъ для того, чтобы вдохновляться ими, тѣмъ неменѣе, постоянное зрѣлище этихъ предметовъ, безъ всякаго сомнѣнія, могло сообщить ихъ взорамъ нѣкоторыя привычки, обратить ихъ вкусъ и воображеніе въ сторону нѣкоторыхъ концепцій, которыя мало-

по-малу придали ихъ дѣятельности новое направленіе и навели ихъ руку и орудіе на слѣдъ пріемовъ, приблизившихъ ихъ къ иностранцамъ, съ которыми случалось имъ приходить хотя бы только въ поверхностное соприкосновеніе.

Такимъ только образомъ и съ такою только осмотрительностью долженъ быть, по нашему мнѣнію, рѣшаемъ вопросъ о происхожденіи греческой скульптуры. Не отрицая абсолютно восточнаго вліянія, мы полагаемъ, что слѣдуетъ его ограничить и въ особенности твердо установить тотъ фактъ, что греческіе скульпторы, если и подверглись восточному вліянію лишь въ весьма легкой степени, въ противуположность керамистамъ и золотыхъ дѣлъ мастерамъ, то испытали его безсознательно. Всякій разъ, когда, въ продолженіи настоящаго изслѣдованія, мы будемъ, слѣдя за самобытнымъ развитіемъ греческой скульптуры, отмѣчать нѣкоторыя явленія, свидѣтельствующія о вліяніи Востока, постоянно будетъ подразумѣваться, что дѣло идетъ о невольномъ припоминаніи, нисколько не похожемъ на умышленное подражаніе, какое мы видимъ, напр., у финикіянъ относительно египтянъ и азіатцевъ. Чужестранныя черты въ первоначальной греческой скульптурѣ представляются намъ невольными исключеніями; у финикіянъ, напротивъ того, исключеніемъ является оригинальность, хотя сами художники и не сознаютъ этого факта.

II

Первоначальная греческая скульптура

Двойной рядъ важныхъ открытій даетъ возможность написать вторую главу исторіи греческой пластики въ такомъ направленіи, которое трудно было предвидѣть нѣсколько лѣтъ тому назадъ. Археологу уже болѣе не приходится отыскивать ощупью, въ темнотѣ авторскихъ показаній и въ сбивчивости старинныхъ музеевъ Европы, еще очень неточно истолкованные тексты и памятники. Двѣ коллекціи статуй, происхожденіе которыхъ извѣстно, время исполненія которыхъ опредѣлено съ нѣкоторою точностью, проливаютъ теперь совсѣмъ новый свѣтъ на ходъ развитія греческой пластики въ ея начальную пору.

Теперь уже не можетъ быть ни малѣйшаго спора относительно древнѣйшихъ идоловъ, грубыхъ истукановъ, сдѣланныхъ изъ дерева или камня,—относительно этихъ ξόανα, которыхъ первобытные скульпторы вырубали топоромъ изъ деревяннаго бревна, выпиливали изъ доски, высѣкали изъ глыбы песчаника, стараясь придать имъ человѣческое подобіе,—относительно этихъ фигуръ съ неуклюжею головою, съ неузнаваемымъ тѣломъ, съ едва-намѣченнымъ контуромъ, безполыхъ, некрасивыхъ, закутанныхъ въ какіе-то твердые, сухіе чехлы безъ малѣйшаго признака складокъ. Въ настоящее время уже тщательно собраны свидѣтельства древнихъ объ этихъ изображеніяхъ боговъ «съ закрытыми глазами, съ висящими, прилипшими къ бокамъ

руками», которыя, даже въ самую блестящую пору греческой цивилизаціи, еще хранились въ храмахъ, какъ благоговѣйно-чтимые памятники древнихъ вѣрованій и богопоклоненія. Еще съ бо́льшимъ интересомъ каталогизированы изображенія этихъ наивныхъ изваяній, дошедшія до насъ въ рисункахъ на вазахъ, такъ что теперь уже легко опредѣлить еще не нашедшій себѣ названія типъ этихъ неподвижныхъ и мертвенныхъ истукановъ, которые, однако, получили вскорѣ жизнь и движеніе, благодаря генію сказочнаго ваятеля. По свидѣтельству преданія, Дедалъ, первый изъ всѣхъ, открылъ глаза слѣпымъ дотолѣ божествамъ, отдѣлилъ отъ ихъ тѣла приросшія къ его бокамъ руки, раздвинулъ ихъ слипшіяся вмѣстѣ ноги и вообще вдохнулъ жизнь въ ихъ мертвенныя позы. Дедалъ—неболѣе, какъ поэтическій вымыслъ: громадный прогрессъ, слава котораго приписывается ему преданіемъ, составляетъ заслугу не одного человѣка, а нѣсколькихъ послѣдовательныхъ поколѣній; въ настоящее время мы не можемъ прослѣдить фазы этого прогресса, но эллинская почва открыла, почти безъ утайки, одну изъ своихъ сокровеннѣйшихъ тайнъ, а именно, теперь можно положительно утверждать, что усилія первоначальныхъ греческихъ скульпторовъ, направленныя къ одушевленію мертвенныхъ деревянныхъ идоловъ, создали два типа изображеній, мужской и женскій,—два архаическихъ типа до такой степени оригинальныхъ, что они долго служили образцами для художниковъ и до самой поры упадка искуства вызывали подражанія себѣ.

Эти два типа мы должны теперь изучить, но не въ первоначальномъ ихъ видѣ, не какъ ξόανα, съ кото-

рыми мы уже познакомились, а въ постепенномъ ихъ совершенствованіи.

Начинаемъ съ женскаго типа, поступая такъ по простой причинѣ. Удачныя находки Гомоля на Делосѣ, сдѣлавшіяся отнынѣ знаменитыми, позволили установить существованіе непрерывнаго ряда прогрессовъ въ развитіи означеннаго типа; что же касается до мужскаго типа, то изученіе его находится еще только въ началѣ, вслѣдствіе того, что рядъ относящихся къ нему памятниковъ прерывается многими пробѣлами.

Положительно къ разряду ξόανα надо отнести описанное нами вотивное приношеніе Никандры—грубо, словно топоромъ, отесанную толстую мраморную плиту, которую скорѣе чисто-внѣшніе, чѣмъ эстетическіе признаки заставляютъ считать древнѣйшимъ пластическимъ изображеніемъ Артемиды. Пріемы работы изъ дерева отражаются въ каждой части этого истукана, въ общей его формѣ и въ способѣ соединенія между собою различныхъ плановъ, придающемъ цѣлому характеръ геометрической фигуры (см. выше, рис. 47).

Второй делосскій фрагментъ представляетъ намъ также подражаніе ксоану, но уже менѣе наивное и выказывающее нѣсколько новыя стремленія. Не смотря на то, что памятникъ этотъ очень пострадалъ (онъ безъ головы, рукъ, и ногъ до колѣней, но формы его распознать все-таки возможно), въ немъ замѣтна попытка передать формы возвышенной груди, утонченіе таліи, округлость бедръ, и видна забота объ орнаментаціи, какъ о томъ свидѣтельствуетъ спускающаяся отъ пояса къ ногамъ полоса, украшенная меандромъ. Движеніе рукъ уже измѣнено: правая

опущена внизъ вдоль туловища, лѣвая же согнута въ локтѣ и лежала кистью на груди (рис. 51). Сходство этого фрагмента съ вотивною статуею Никандры очевидно; оно замѣтно также между нимъ и статуями, найденными въ той же мѣстности Гомолемъ, и тѣми, которыми мы сами имѣли счастливый случай обогатить рядъ подобныхъ памятниковъ.

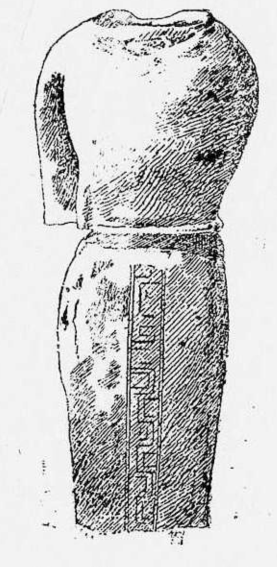
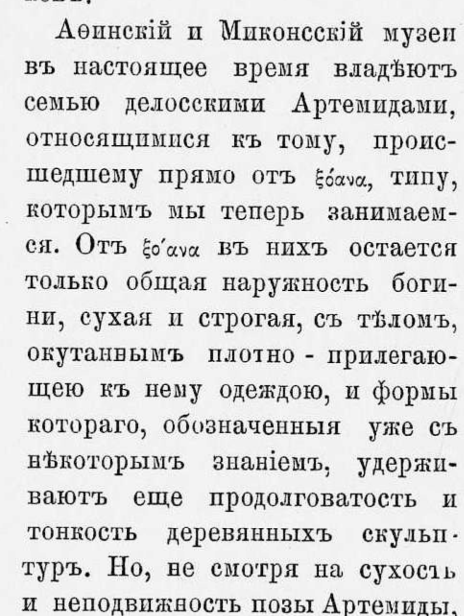


Рис. 51. — Делосская архаическая статуя.



Аѳинскій и Миконсскій музеи въ настоящее время владѣютъ семью делосскими Артемидами, относящимися къ тому, происшедшему прямо отъ ξόανα, типу, которымъ мы теперь занимаемся. Отъ ξόανα въ нихъ остается только общая наружность богини, сухая и строгая, съ тѣломъ, окутаннымъ плотно - прилегающею къ нему одеждою, и формы котораго, обозначенныя уже съ нѣкоторымъ знаніемъ, удерживаютъ еще продолговатость и тонкость деревянныхъ скульптуръ. Но, не смотря на сухость и неподвижность позы Артемиды, въ ней нѣтъ уже ничего геометрическаго; она архаична, но не безобразна: скульпторы уже постигли, что̀ такое женщина, что̀ сообщаетъ прелесть и грацію ея тѣлу, т. е. гармоническую округлость и плавность линій ея тѣла, ея заботу объ изществѣ костюма и любовь къ украшеніямъ. Ноги богини уже не слиплись одна къ другой, ступни не пригвождены другъ

къ другу: одна нога слегка выступаетъ впередъ, чрезъ что явилась возможность показать подъ тканью округлость лядвеи; локтевая часть правой руки отдѣлена отъ туловища, но не приложена къ груди, роскошныя и крѣпкія формы которой ничѣмъ не скрыты; въ этой рукѣ, обнаженной по локоть, богиня держала какой-то атрибутъ, плодъ, цвѣтокъ или патеру; лѣвая рука опущена вдоль тѣла, но не пристала къ боку, такъ что между нимъ и ею остается пустое пространство; чтобы занять чѣмъ-либо эту руку, до этой поры висѣвшую праздно, художникъ заставилъ ее приподнимать длинную, спускающуюся до земли одежду, и эта удачная мысль придала фигурѣ жизнь и граціозное движеніе. Одежда ξόανα, лишенная складокъ, твердая какъ кирасса, вѣроятно, воспроизводила древнѣйшія грубыя льняныя ткани, тяжелыя и толстыя какъ войлокъ, падавшія цѣлымъ, худо-гнущимся кускомъ и маскировавшія собою какъ силу, такъ и грацію тѣла. Съ прогрессомъ искуства, эта грубость смягчается: туника изъ тонкой, нѣжнотканной шерстяной матеріи становится способна принимать мелкія волнообразныя складки на плечахъ, грудяхъ и рукахъ; перевязанная по таліи, она пышно облегаетъ нижнюю часть тѣла, начиная съ бедръ; ея легкость и подвижность искусно выказываются, благодаря рукѣ, поддерживающей ее слѣва и дающей чувствовать подъ нею мускулы ногъ идущей фигуры. Поверхъ тонкой туники надѣтъ плащъ, или пеплосъ, изъ болѣе толстой ткани, оставляющій обнаженными лѣвое плечо и лѣвую грудь, которыя онъ окружаетъ, подобно перевязи; онъ спускается внизъ симметрическими валами, придаетъ полноту торсу, нисколько не

уменьшая его граціозности; широкія полосы складокъ этой одежды, вертикальныя съ одной стороны и расположенные болѣе рельефно, въ видѣ вѣера, на другой, составляютъ живописный контрастъ съ однообразіемъ узкой нижней одежды. Эти удачныя подробности костюма своимъ изяществомъ содѣйствуютъ изяществу позы фигуры: художникъ одѣлъ богиню такъ, какъ одѣлась бы женщина, любящая наряжаться, инстинктивно заботящаяся объ украшеніи себя богатыми ожерельями съ привѣсками, неравнодушная къ красивымъ мелочамъ костюма, старающаяся то соблюсти, то нарушить ихъ симметрію, такъ, чтобы тамъ выступалъ рельефъ густыхъ и частыхъ складокъ, а здѣсь получался широкій планъ, на свѣтломъ пятнѣ котораго могъ бы останавливаться глазъ. Тѣло тщательно обработано какъ спереди, такъ и сзади: лопатки сильно обозначаются подъ пеплосомъ, чресла выказываются выгибомъ, бедра рисуются подъ натянутою тканью туники; на спину спускается съ головы коса, заключенная въ трехугольную сѣтку; длинныя пряди волосъ, отдѣленныя отъ косы на затылкѣ, падаютъ буклями и разсыпаются кольцами по округлымъ формамъ шеи и груди.

Но эти, столь благородно-красивыя, тѣла богинь дошли до насъ безъ головъ, которыя погибли случайно или, быть можетъ, подверглись систематическому уничтоженію; къ сожалѣнію, даже голова вотивной статуи Никандры такъ пострадала отъ времени, что черты ея лица нельзя различить, а тѣмъ менѣе можно судить объ его экспрессіи. Даже воображеніе безсильно представить себѣ тѣ преобразованія, которымъ подвергся первоначальный типъ, и затѣмъ распознать отраженіе этого типа въ позднѣйшихъ статуяхъ.

По счастью, новѣйшія археологическія открытія все чаще и чаще являются на помощь изслѣдователю. Лишь только успѣли возбудить къ себѣ вниманіе ученыхъ находки на Делосѣ, какъ со всѣхъ сторонъ стали указывать на едва-замѣченные до той поры памятники, тѣсно примыкающіе къ той же концепціи и къ тому же періоду греческой пластики. Наконецъ, искатели, уже нѣсколько лѣтъ столь удачно роющіеся въ греческой почвѣ, стали извлекать изъ нея ряды статуй, аналогичныхъ съ делосскими, все болѣе и болѣе богатые,—такіе, благодаря которымъ мало-по-малу заполняются всѣ прискорбные пробѣлы делосскаго ряда.

Въ Элевзисѣ, прежде всего, были найдены четыре статуи или статуэтки, очень похожія на делосскія и также безголовыя, какъ и онѣ; эти памятники интересны главнымъ образомъ потому, что ими доказывается распространенность типа, съ кое-какою легкою разницею въ драпировкахъ и, быть можетъ, въ техническихъ пріемахъ.

Вскорѣ послѣ того, удивительное открытіе въ аѳинскомъ акрополѣ, близъ храма Эрихѳея, четырнадцати отлично сохранившихся, почти цѣльныхъ статуй, въ томъ числѣ восьми съ неотбитыми головами,—открытіе, сдѣлавшее акропольскій музей самымъ любопытнымъ и богатымъ на свѣтѣ, дало возможность окончательно рѣшить вопросы, остававшіеся отчасти темными послѣ делосскихъ находокъ. Не вдаваясь въ подробности костюма, укажемъ лишь на помощь, какую въ нихъ оказывала кисть скульптурному рѣзцу; по бортамъ богатыхъ драпировокъ, конечно, темныхъ, усѣяннымъ орнаментами или пестрыми цвѣтами, изви-

ваются зеленые или красные меандры; но одежда—точно такая же, какъ и на Делосѣ: тотъ же родъ мелкоскладчитой рубашки, та же туника въ полуобтяжку, тотъ же пеплосъ, образующій длинныя и тяжелыя симметрическія складки; точно такая же и поза, тяжеловато-благородная, величаво-граціозная, та же окаменѣлая неподвижность, не смотря на уже очевидное стараніе придать фигурѣ движеніе и жизнь. Голова, въ отношеніи характера, соотвѣтствуетъ тѣлу. Лица восьми фигуръ, конечно, не имѣютъ между собою такого сходства, какъ слѣпки, вылитыя по одной формѣ; черты ихъ не тождественны, выраженіе не одинаково; есть разница и въ прическѣ волосъ; тѣмъ не менѣе, надо признать, что въ воображеніи у скульпторовъ былъ одинъ и тотъ же типъ богини или смертной, что они не только принадлежали къ одной школѣ, но и составили себѣ одинъ и тотъ же идеалъ женской красоты, который старались выразить одинаковымъ образомъ.

Пытаясь сообщить тѣлу иллюзію жизни и движенія, они старались одушевить и лицо; для этого они не нашли инаго средства, кромѣ придачи ему улыбки: углы губъ слегка приподняты вверхъ и вытянуты по направленію къ ушамъ; подобно угламъ рта, приподнятъ и внѣшній уголъ глазъ; но художникъ, хорошо подмѣтивъ въ природѣ существенныя проявленія улыбки, при воспроизведеніи ея не ушелъ дальше намека. Чтобы сообщить мраморному лицу это сложное выраженіе веселости, какъ ни кажется она легко поддающеюся тонкому анализу, надо обладать проницательнымъ воображеніемъ и очень свободнымъ рѣзцомъ. Улыбка составляетъ, быть можетъ, самое тон-

кое и самое трудное для передачи проявленіе жизни лица. Въ акропольскихъ статуяхъ мы видимъ только попытку на нее, и въ этомъ намѣреніи выразить жизнь насъ поражаетъ именно отсутствіе жизни: улыбка не-

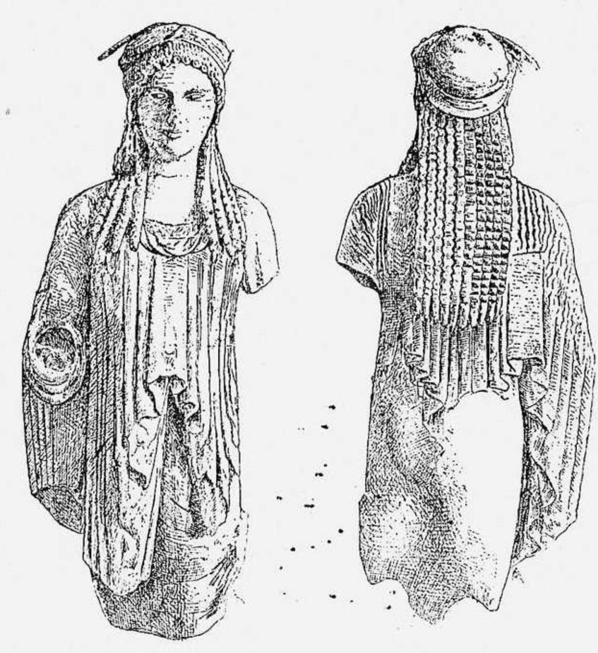


Рис. 52. Рис. 52 bis.

Архаическая Аѳина

(найд. въ Аѳинск. акрополѣ).

только не одушевляетъ лица, но, напротивъ того, дѣлаетъ его неподвижнымъ.

Съ тою же цѣлью приблизиться къ живой натурѣ скульпторы обращаютъ большое вниманіе на волосы богинь: раздѣляютъ ихъ около ушей, расплетаютъ въ

падающія букли, укладываютъ колечками на челѣ. Но слишкомъ полная симметричность этихъ украшеній, слишкомъ правильное расположеніе этихъ соединенныхъ завитковъ, этихъ волнистыхъ прядей, слишкомъ старательная прическа этого парика, въ которомъ ни одинъ волосокъ не лезетъ впередъ другаго,—являются совершенно условными и производятъ впечатлѣніе холодной строгости, почти мертвенности. Напрасно призываетъ скульпторъ къ себѣ на помощь мастерство кисти: волосы окрашиваются въ коричневый цвѣтъ, надѣтая на нихъ діадема украшается пальметтами и изящными вьющимися линіями; вѣки и брови, равно какъ и зрачки глазъ, получаютъ цвѣта, которые имѣютъ въ природѣ, и даже въ выдолбленныя въ мраморѣ глазныя орбиты вставляются изумруды. Ничто, однако, не можетъ оживить величавую неподвижность окаменѣлыхъ лицъ (рис. 52, 52 bis, 53).



РИС. 53.—АРХАИЧЕСКАЯ ГОЛОВА (найден. въ Аѳинск. акрополѣ).

Ксоаны не имѣли пола. Не говоря уже о самыхъ древнихъ изображеніяхъ божествъ, лишенныхъ человѣческой формы, каковы Амвракійскій Аполлонъ-обрубокъ, Самосская Гера-коллона, Спартанскіе Діоскулы-столбы, замѣтимъ, относительно делосскаго ксоана, что лишь по внѣшнимъ признакамъ догадываешься, что это—женщина. Отъ этого грубаго идола произошелъ только-что описанный нами женскій типъ; соотвѣтствующій ему мужской типъ ведетъ свое начало отъ такихъ же истукановъ. Типъ этотъ представляютъ статуи, извѣстныя подъ названіемъ архаическихъ Аполлоновъ.

Намъ еще неизвѣстны послѣдовательные успѣхи, превратившіе первоначальный ксоанъ въ Орхоменскаго Аполлона; памятниковъ не сохранилось, и только на основаніи намековъ нѣкоторыхъ авторовъ мы едва знаемъ, какой видъ дѣйствительно имѣли мужскія статуи, приписываемыя Дедалу и его ученикамъ, дедалидамъ.

Какъ въ женскихъ статуяхъ, такъ точно и въ этихъ, первая попытка подражать натурѣ была сдѣлана, безъ сомнѣнія, ваятелями, которыхъ слѣдуетъ разумѣть подъ этими миѳическими художниками. Деревянный истуканъ, не имѣвшій ни человѣческаго подобія, ни пола, получилъ въ ихъ рукахъ, подъ дѣйствіемъ топора, струга и пилы, смутныя формы мужчины, въ которыхъ можно различить очертанія нагаго торга, прижатыя къ нему руки, тѣсно сближенныя между собою ноги; затѣмъ, фигура дѣлается болѣе опредѣленною, каждая ея часть болѣе правдоподобною: родится человѣкъ, правда, окоченѣлый, некрасивый, худо-сложенный, но все-таки человѣкъ, — нѣчто похожее на дѣтскую игрушку, на деревяннаго или оловяннаго солдата. Такую мужскую фигуру мож-

но видѣть, напр., на одной изъ вазъ Британскаго музея (рис. 54). Наконецъ, дерево замѣняется мраморомъ; но, для обработки этого, болѣе послушнаго, хотя и болѣе твердаго матеріала, у художника нѣтъ другихъ орудій, кромѣ тѣхъ, которыми онъ пользовался при рубкѣ и рѣзбѣ изъ дерева.

Аполлонъ Орхоменскій (рис. 55) сработанъ пріемами деревянной скульптуры, какъ-бы вырубленъ топоромъ. Положеніе его тѣла — неново: онъ стоитъ, держа голову прямо, вытянувшись всѣмъ тѣломъ, съ опущенными вдоль туловища руками, съ сжатыми кулаками; ноги его прямы, какъ палки, но раздѣлены одна отъ другой, причемъ правая отставлена немного назадъ. Общій видъ фигуры—тяжелый, исполненіе ея — грубо и неровно. Лицо сильно пострадало; круглые, выпученные глаза, очень сближенные подъ низкимъ лбомъ, сильно потерты; разъѣденный временемъ, очень толстый и широкій носъ былъ довольно приплюснутъ; губы очень большаго рта—тонки; уши приставлены не на мѣстѣ, и тяжелый оваль лица, на ихъ высотѣ, представляется какъ-бы раздутымъ. Едва намѣченныя букли волосъ покрываютъ чело, тогда какъ главная ихъ масса спускается тяжело на плечи и спину. Туловище походитъ на деревянный обрубокъ: широкія, угловатыя плечи, не гармонируя съ утонченной таліей и узкимъ тазомъ, соединяются съ лопатками и выпуклостью грудей безъ должной лѣпки, точно такъ же, какъ эта выпуклость соединяется съ боками, а

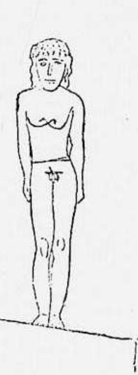


Рис. 54.—Дедалическая статуя. (Живопись на вазѣ).

они—съ животомъ. У художника было доброе намѣреніе: онъ, видимо, хотѣлъ подражать природѣ, не смотря на свои ошибки, прекрасно зналъ и понималъ анатомію мужскаго тѣла, но его руку затрудняла привычка къ инструментамъ и пріемамъ, несвойственнымъ ваянію изъ мрамора.

Самый древній изъ Аполлоновъ — Акрэфійскій, найденный г. Голло въ мѣстности, гдѣ нѣкогда находился храмъ Птоскаго Аполлона (рис. 56); безъ сомнѣнія, онъ имѣетъ преимущество предъ Орхоменскимъ Аполлономъ. Онъ почти современенъ этому послѣднему и очень походитъ на него: то же положеніе, тотъ же складъ тѣла, грубая, толстая и короткая шея, широкія и угловатыя плечи, слишкомъ короткія плечевыя кости, слишкомъ длинныя предплечія, выпуклость грудей плоская и низкая, талія тонкая и длинная, узкій и впалый животъ; но прическа волосъ, будучи такою же, какъ и у Аполлона Орхоменскаго, болѣе старательна. Профиль лица грубъ и плосокъ, ротъ великъ и тонокъ, образуя какъ-бы выемку; впалые, немного косые глаза имѣютъ миндалевидную форму и чрезчуръ сближены между

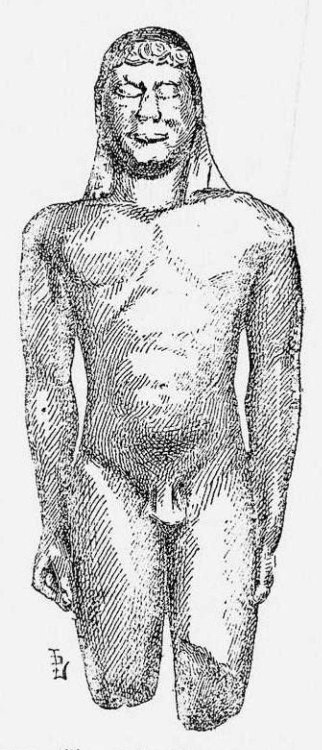


Рис. 55.—Аполлонъ Орхоменскій.

собою, но лицо уже менѣе угловато, и его овалъ уже почти правиленъ и отмѣченъ нѣкоторымъ признакомъ жизни. «Акрэфійская статуя—говоритъ Голло—представляетъ большой шагъ впередъ въ сравненія съ Орхоменскою. Та и другая воспроизводятъ одинъ и тотъ же типъ, но этотъ типъ является теперь избавившимся отъ первоначальной своей грубости, не преобразовавшимся, но смягченнымъ и какъ-бы болѣе бодрымъ. Нашъ Аполлонъ—произведеніе художника, который неособенно интересовался анатомическою точностью, еще очень неувѣренно передавалъ реальныя формы, но желалъ нравиться, уже былъ нечуждъ стремленія къ граціи и изяществу—стремленія, котораго, повидимому, никогда не зналъ его предшественникъ, грубый создатель Орхоменской статуи».

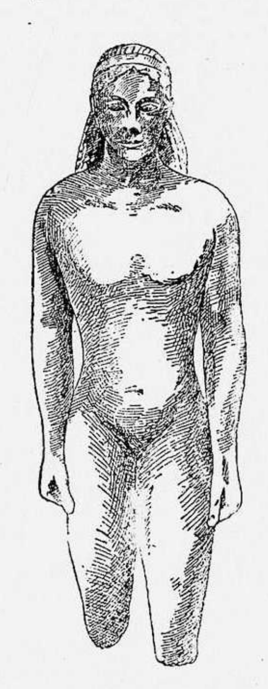


рис. 56.—Аполлонъ птоскій.

Прежде ли, или послѣ Орхоменскаго и Птоскаго Аполлоновъ исполненъ Аполлонъ Ѳирскій (рис. 57 и 58)? Вопросъ этотъ рѣшается впечатлѣніемъ, производимымъ этою статуей. Хотя ея поза—такая же, какъ и поза означенныхъ фигуръ, хотя ея техника мало чѣмъ отличается отъ ихъ техники (но также очень сильно напоминаетъ деревянную работу), хотя въ ея типѣ произошло лишь незначительное измѣне-

ніе, однако формы ея тѣла и черты лица уже носятъ на себѣ печать другаго стиля. Голова по-

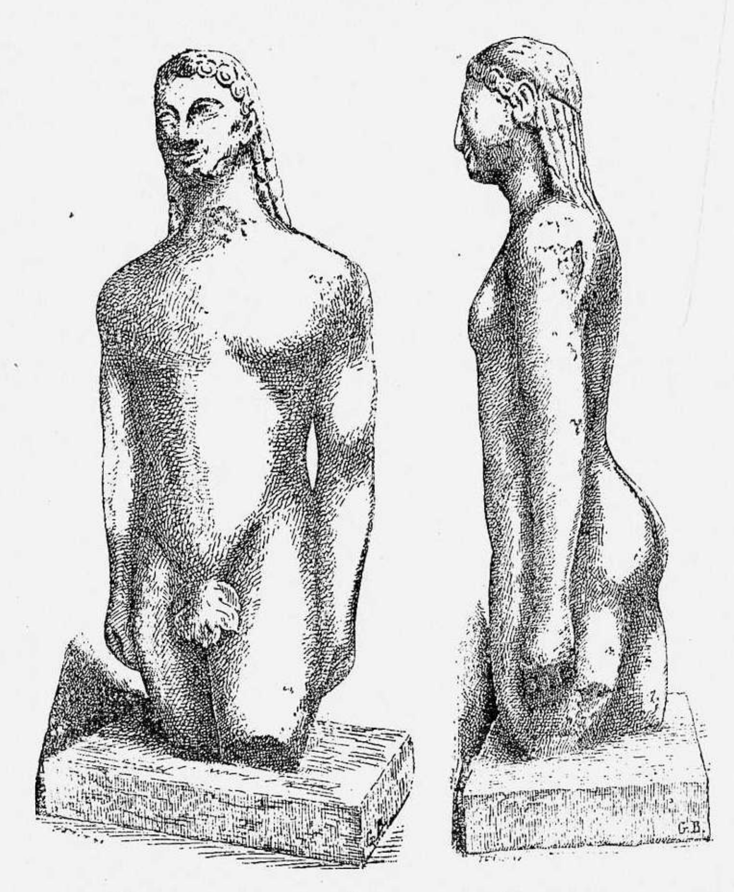


рис. 57.—Аполлонъ ѳирскій (съ лица).

рис. 58.—Аполлонъ ѳирскій (съ боку.)

далась впередъ на гибкой шеѣ, лобъ уходитъ назадъ, нѣсколько дугообразный носъ тонокъ, почти заостренъ;

большіе глаза, съ приплюснутыми яблоками, открыты широко и выступаютъ изъ своихъ орбитъ; на большомъ, широкогубомъ ртѣ ясно рисуется улыбка; овалъ лица, съ приплюснутыми щеками, съуживается книзу и переходитъ въ маленькій и тощій подбородокъ. Затѣмъ, мы видимъ падающія плечи, опустившіяся и круглыя возвышенности грудей, животъ и подбрюшину безъ силы и лѣпки, каковы также и руки и сохранившіяся части бедръ и лядвей. Очевидно, исполнитель этой статуи былъ плохой наблюдатель и не умѣлъ воспроизводить характеристическія черты, свойственныя мужскому тѣлу; онъ подмѣтилъ общій, смутный контуръ этого тѣла, но не видѣлъ, что мускулы движутся и образуютъ планы. Весь интересъ, вся новизна его произведенія заключается въ выраженіи лица. Выраженіе это пока походитъ скорѣе на гримасу, чѣмъ на улыбку, но въ немъ уже замѣтно похвальное стремленіе передать индивидуальную жизнь.

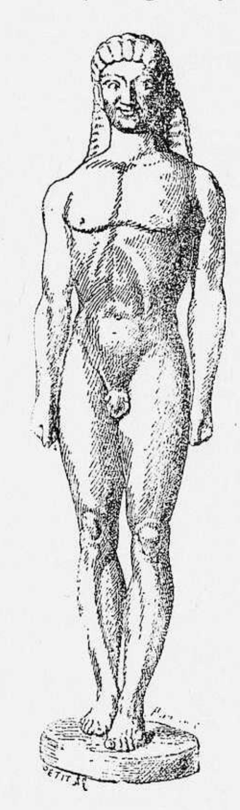


Рис. 59.—Аполлонъ Тенейскій.

Аполлонъ Тенейскій (рис. 59), непосредственный отпрыскъ Аполлона Ѳирскаго, составляетъ подобную же, но гораздо лучшую статую. Видно, что скульптура сдѣлала уже большой успѣхъ, или же художникъ былъ несравненно искуснѣе. Короче сказать, это—художественное произведеніе почти прекрасное, произведеніе очень своеобразной красоты и самостоятельнаго мастерства. Первое достоинство, придающее ему цѣнность, это—то обстоятельство, что оно отлично сохранилось. Изъ всѣхъ Аполлоновъ разсматриваемой категоріи, у него одного ноги не отбиты въ колѣнахъ и не испорчена ни одна часть рельефа. Лицо кажется еще вырѣзаннымъ изъ куска дерева, планами, помощью ножа; тѣнь и свѣтъ падаютъ на плоскія поверхности безъ полутоновъ; палецъ, если проводить имъ по лбу, щекамъ, вокругъ скулъ, встрѣчаетъ сухія, жесткія ребра; уши, лишенныя рельефа, почти не имѣющія толщины, прилѣплены не на своемъ мѣстѣ, къ парику; простая впалая линія, подобная царапинѣ, проведенной перочиннымъ ножемъ, окружаетъ глаза; два плана, вырѣзанные наискось, обозначаютъ губы: угловатый плоскій подбородокъ сухо соединяется подъ прямымъ угломъ съ широкою, едва округленною шеей. Торсъ, руки и бедра моделированы лучше, но негибки и неправильны, воспроизводя только общую анатомическую форму, да и то еще невѣрно. Плечи, равно какъ и возвышенности грудей, слишкомъ опущены; талія чрезчуръ тонка, слишкомъ выгнута сзади; тазъ слишкомъ узокъ; бедра, представляя сзади излишнюю округлость, спереди слишкомъ плоски; треугольникъ, образуемый пересѣченіемъ ногъ съ животомъ, чрезмѣрно длиненъ; руки, отъ плеча до локтя, коротки, а отъ локтя до кисти слишкомъ длинны. Напротивъ того, какъ это наблюдается вообще въ начальную пору искуства, ноги, начиная съ колѣнъ, исполнены съ большой гибкостью и естественностью. Упрощенная лѣпка колѣнъ и ихъ чашекъ очень наивна,

но нѣсколько рѣзкіе планы голеней обозначены на мѣстѣ и правильно; икры привязываются къ тонкимъ и жилистымъ лодыжкамъ; маленькія ступни, моделированныя положительно съ искуствомъ, даже съ знаніемъ анатоміи, хотя и обращены вовнутрь, однако удивляютъ контрастомъ своего, почти жественнаго, изящества со всѣмъ остальнымъ. Но что особенно поражаетъ и прельщаетъ, такъ это—новая, необыкновенная прелесть улыбающейся физіономіи. Богъ, или атлетъ (статуя, быть можетъ, изображаетъ атлета, или смертнаго, сопричисленнаго къ героямъ), отнюдь не красивъ: лицо его безсмысленно, улыбка глупо-самодовольна, какъ у человѣка, который позируетъ для того, чтобы имѣть свой портретъ; положеніе тѣла, пожалуй, даже смѣшно; но сквозь недостатки и неловкость исполненія просвѣчиваетъ сознательный трудъ художника, старающагося за разъ видѣть и передать природу.

Наконецъ, отмѣтимъ еще одно важное обстоятельство. Если человѣкъ непредупрежденный взглянетъ впервые на Аполлона Орхоменскаго или на Аполлона Тенейскаго, рѣдко онъ не скажетъ: «Да это—статуя египетская». Онъ сочтетъ ее за таковую потому, что ея постановка, на самомъ дѣлѣ, сильно напоминаетъ постановку египетскихъ статуй, съ нѣкоторыми образцами которыхъ мы познакомились выше, — постановку совершенно условную, не смотря на ея кажущуюся простоту и натуральность, и сильно приковывающую къ себѣ посѣтителя любой галереи египетскихъ произведеній вслѣдствіе своей безконечной повторяемости, своей, такъ сказать, стереотипности. Невольно думается, что первобытные греки заимствовали типъ мужской фигуры изъ Египта, не копируя, однако, своихъ

образцовъ рабски, а ограничиваясь подражаніемъ ихъ позѣ. Безъ сомнѣнія, это такъ и было, но невполнѣ: анатомія, архаическая улыбка, полная нагота, техника, придающія этимъ статуямъ свое особое значеніе, на самомъ дѣлѣ, чисто-греческія.

Барельефъ существенно отличается отъ круглой фигуры; исполненіе его легче и, въ то же время, труднѣе, чѣмъ исполненіе этой послѣдней: легче—вопервыхъ потому, что воспроизводимая въ немъ фигура изображается съ одной стороны, съ одной точки зрѣнія, и смотрящему на нее не надо обходить ее кругомъ; она, такъ сказать,—выпуклый силуэтъ; вовторыхъ, фигура имѣетъ поддержку въ фонѣ, изъ котораго она выступаетъ впередъ, вслѣдствіе чего можно дѣлать шею тонкою, руку вытянутою, ногу выставленною впередъ, кисть руки раскрытою, ломкій предметъ тонко-вырѣзаннымъ, безъ боязни, что матеріалъ лопнетъ или сломается. Отсюда вытекаетъ разнообразіе и движеніе, встрѣчаемыя въ первыхъ же опытахъ барельефныхъ изображеній. Но, съ другой стороны, если глазъ, видя вообще предметы, какъ барельефы, т. е. выпукло выдѣляющимися на разнообразномъ фонѣ заднихъ плановъ, привыкаетъ къ неправильнымъ сокращеніямъ и невѣрной перспективѣ,—то сколько времени и труда требуется для того, чтобы найдти техническіе пріемы, передающіе впечатлѣніе природы самимъ уклоненіемъ отъ нея, какою ощупью должно идти воспитаніе руки, берущейся истолковывать видимое посредствомъ формы, несогласной съ реальною! Если было бы легче копировать натуру, какъ-бы отформовывая ее, чѣмъ истолковывать ее, то ваяніе круглыхъ фигуръ явилось бы прежде барельефной скульптуры и усовершенствовалось бы первое.

Но мы знаемъ причины, задерживавшія развитіе скульптуры круглыхъ фигуръ: это—ея происхожденіе и техническія условія. Барельефъ освободился отъ этихъ препятствій скорѣе, чѣмъ она. Тогда какъ всѣ статуи сходствуютъ между собою и медленно движутся къ тому пункту, на которомъ мы ихъ оставили,—барельефы дѣлаются разнообразными, усложняются и даютъ, въ ту же самую эпоху, понятіе о болѣе развитомъ искуствѣ.

По легендѣ, нѣкая молодая коринѳянка, побуждаемая нѣжной страстью, очертила углемъ на стѣнѣ силуэтъ своего возлюбленнаго, воспользовавшись для этого тѣнью, брошенной солнцемъ; отецъ этой дѣвушки, Бутадъ, заполнилъ глиною полученный контуръ, и такимъ образомъ родилось барельефное искуство. Разсказъ этотъ поэтиченъ, но въ немъ сближаются два весьма различныхъ періода. Барельефъ былъ вначалѣ, и долженъ былъ долго быть, простымъ очеркомъ: рѣзецъ проводилъ простую углубленную черту по первоначальному ѹгольному контуру, и этимъ-то нехитрымъ способомъ, къ которому, какъ мы видѣли, египтяне постоянно прибѣгали наравнѣ съ другими пріемами, исполнены микенскія стелы (рис. 46), на которыхъ безобразные кони, запряженные въ неуклюжія первобытныя колесницы и управляемые уродливыми возницами, образуютъ повсюду подвижныя, почти живыя группы, или, вѣрнѣе сказать, рисунки.

Прогрессъ начался съ того дня, когда скульптору пришло въ голову выдолбить долотомъ свободное пространство между фигурами съ цѣлью сдѣлать ихъ выпуклыми,—прибѣгнуть къ техникѣ, которая также была давно въ чести у египтянъ и прочно привилась въ Греціи, какъ о томъ свидѣтельствуютъ намъ само-

ѳракскій барельефъ и прекрасная филисская стела, хранящіеся въ Луврскомъ музеѣ, и, позднѣе, фризъ святилища Гжелбаши, перевезенный въ Вѣну.

Наконецъ, когда къ рельефу, получаемому чрезъ углубленіе фона, присоединился рельефъ лѣпки выступающихъ впередъ фигуръ, когда были открыты и

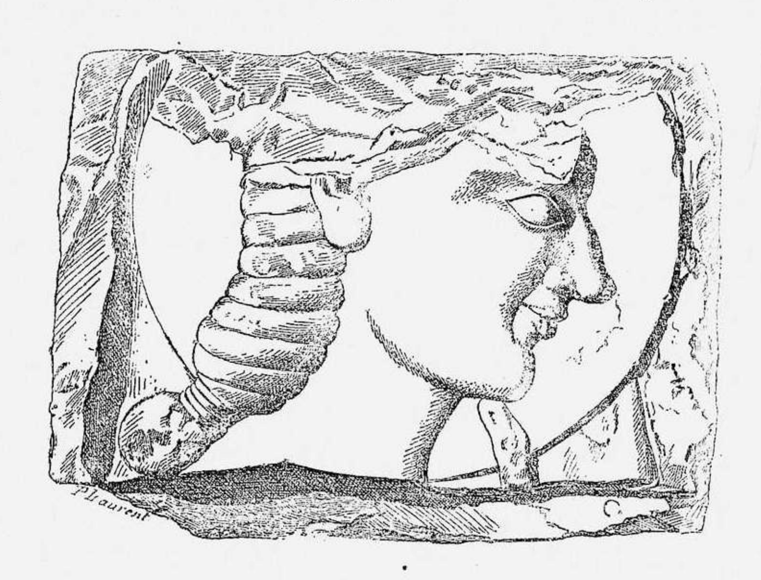


РИС. 60.—СТЕЛА ДИСКОБОЛА

(изъ аѳинскаго акрополя).

допущены условности перспективы, скульпторамъ оставалось только пріобрѣсти ловкость въ работѣ и тонкость вкуса. Изучая сохранившіеся памятники, мы ясно видимъ постепенные, нерѣшительные шаги первоначальныхъ скульпторовъ по этому направленію. Такъ, надо признать фактомъ, что человѣческое тѣло или лицо выходило отчетливѣе и харак-

теристичнѣе въ томъ случаѣ, когда оно изображалось въ профиль, а не en-face и въ три четверти поворота; напротивъ того, глазъ имѣетъ болѣе простую форму, когда рисуется en-face, а не съ боку. Отсюда происходитъ, что архаическіе барельефы, какъ и рисунки на вазахъ, представляютъ намъ мущинъ и женщинъ, по примѣру египетскихъ изображеній, нарисованными профильно, но съ глазами, имѣющими такую форму, въ какой мы видѣли бы ихъ, если бы лицо было обращено прямо къ намъ.

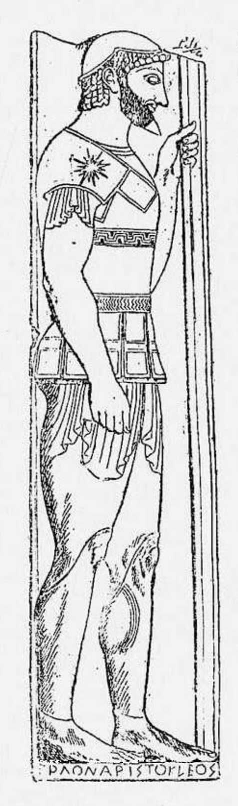


РИС. 61.—СТЕЛА АРИСТІОНА.

Примѣръ такого изображенія представляетъ фрагментъ погребальной стелы нѣкоего дискобола, найденный въ Ѳемистокловой стѣнѣ, въ аѳинскомъ акрополѣ. Мы, не колеблясь, считаемъ эту голову (рис. 60) однимъ изъ самыхъ древнихъ памятниковъ, сохранившихся для насъ отъ греческой барельефной скульптуры,— памятникомъ, относящимся къ тому же времени, какъ и нѣкоторыя изъ мужскихъ фигуръ, разсмотрѣнныхъ нами въ началѣ настоящей главы.

Менѣе древней кажется намъ столь извѣстная стела Аристіона, произведеніе Аристокла (рис. 61). Это изображеніе человѣка въ шлемѣ, въ кирассѣ и съ копьемъ въ рукѣ, ошибочно называвшееся «Мараѳонскимъ Воиномъ», относится приблизительно къ LXX-й олимпіадѣ, т. е. къ VI-му вѣку до Р. Хр. Продолговатость лица, курчавость бороды и волосъ, характеръ и раскраска вооруженія (слѣды красокъ сохранились на этомъ памятникѣ) обнаруживаютъ, не смотря на положеніе опущенной руки и выставленной впередъ лѣвой ноги, болѣе развитое искуство, чѣмъ то, какое мы видимъ въ стелѣ дискобола; между этими двумя произведеніями такое же разстояніе, какъ, напр., между Аполлономъ Ѳирскимъ и Аполлономъ Тенейскимъ.

Оба вышеупомянутые барельефа —аттическіе. Но и за предѣлами Аттики подобные памятники встрѣчаются нерѣдко. Самоѳракскій барельефъ Луврскаго музея, упомянутый нами для объясненія способа, какимъ получалась рельефность, по стилю своему принадлежитъ къ тому же времени, какъ и Дискоболъ, хотя изображенныя на немъ три лица, Агамемнонъ и сидящіе передъ нимъ Эней и Талѳибій, представлены въ одеждѣ. Буквы надписей, начертанныхъ между фигурами, указываютъ на принадлежность этого памятника порѣ, повидимому близкой къ LX-й олимпіадѣ (540 г. до Р. Хр.); профили лицъ, вьющіеся кольцами волосы, общее положеніе тѣлъ, отличающееся связанностью и сухостью, близко напоминаютъ Аполлоновъ и Дискобола. Однако нѣкоторыя, бросающіяся въ глаза, черты обнаруживаютъ здѣсь несомнѣнное вліяніе Востока: надъ фигурами тянется полоска, украшенная пальметтами азіатскаго характера, а ниже фигуръ находится плинтъ, украшенный плетеніемъ микенскаго стиля; остроконечныя, старательно расчесанныя бороды и широкія одежды, покрывающія приземистыя,



Рис. 62.—Стела Альксенора наксосскаго.

коренастыя тѣла, напоминаютъ изображенія царей, найденныя въ странѣ Тигра и Евфрата.

Напротивъ того, найденная въ Орхоменѣ погребальная стела, произведеніе наксосца Альксенора, относится, несомнѣнно, къ болѣе позднему времени, чѣмъ стела Аристіона, какъ это доказывается надписью на плинтѣ, правою ногою, представленною en-face, изысканностью болѣе подвижной, менѣе наивной позы и замѣтнымъ стремленіемъ расположить группу естественно, но такъ, чтобы получилась картинность, — приближается, къ барельефамъ, о которыхъ мы только-что говорили, своею техникою, сходствомъ архаичнаго лица и старательною прическою бороды (рис. 62).

Разсмотрѣнный нами типъ женскихъ статуй является и въ боль-

шинствѣ барельефовъ той же эпохи. Архаическихъ барельефовъ, на которыхъ былъ бы изображенъ ксоанъ женскаго пола, до сей поры еще не найдено и, вѣроятно, не будетъ открыто.

Какъ мы видѣли, барельефъ имѣетъ другое происхожденіе, чѣмъ круглая фигура; притомъ же его первые шаги были болѣе свободны и прямы. Однако въ немъ нерѣдко повторяются делосская Артемида и акропольская Аѳина.

Одинъ изъ самыхъ древнихъ аттическихъ барельефовъ, хранящійся въ акропольскомъ музеѣ въ Аѳинахъ, изображаетъ женщину на колесницѣ. Лицо ея испорчено; волосы не падаютъ массою на спину и не спускаются пуклями на грудь, но завязаны на затылкѣ, въ видѣ шиньона. Она вытянула впередъ руки и держитъ въ нихъ возжи; правая нога ея стоитъ на колесницѣ, а лѣвая на землѣ. Эта фигура представляетъ замѣтную разницу со статуями, найденными въ одной съ нею мѣстности, впрочемъ, легко объяснимую: для сильнаго движенія требуется короткая и прочно-держащаяся головная прическа; но костюмъ не измѣнился, подобно этой послѣдней; онъ состоитъ изъ легкой прозрачной туники, плотно облегающей туловище, бедра и икры, изъ рода сорочки, образующей мелкія сборки, и плаща, концы котораго падаютъ симметрическими складками. Богиня, вступающая на колесницу,—та же самая богиня, изяществу которой мы уже удивлялись, сохраняющая тѣ же черты архаизма и первобытнаго несовершенства, но надѣленная свободою движенія и большею жизнью, лучше поддающимися воспроизведенію въ барельефѣ, чѣмъ въ круглой фигурѣ (рис. 63).

Между этимъ фрагментомъ, богинею на колесницѣ, и барельефомъ, найденнымъ также въ аѳинскомъ акро-



РИС. 63.—ЖЕНЩИНА НА КОЛЕСНИЦѢ.
(Изъ аѳинскаго акрополя).

полѣ и изображающемъ сцену принесенія даровъ (рис. 64), есть, быть можетъ, разница въ отношеніи лѣтъ: послѣдній—произведеніе нѣсколько позднѣйшаго вре-

мени, какъ о томъ можно заключить по сложности и удачному расположенію сцены, равно какъ и по замѣтной въ ней попыткѣ представить фигуры въ три-четверти поворота. И все-таки мы встрѣчаемъ здѣсь тотъ же, уже извѣстный намъ, женскій типъ. За исключеніемъ шлема, по которому можно тотчасъ же узнать въ этой фигурѣ Аѳину, положеніе, жестъ, одежда богини—тѣ же самые, что и изученные нами, и какъ-бы для того, чтобы памятникъ имѣлъ больше значенія, чтобы лучше выказывались время и мѣсто его происхожденія, профиль Аѳины, съуходящимъ назадъ лбомъ, съ острымъ носомъ, съ выдающимися впередъ губами и широко-разрѣзанными глазами, чрезвычайно подходитъ къ профилю Дискобола и Аполлона Тенейскаго. Нако-

РИС. 64.—ПРИНЕСЕНІЕ ДАРОВЪ.
(Изъ аѳинск. акрополя).

нецъ, волосы, спускающіеся съ головы пуклями, назади перевязаны тесьмою и образуютъ нѣсколько рядовъ, какъ у Дискобола и Тенейскаго Аполлона.

Переступивъ предѣлы Аттики, мы можемъ указать на ликійскую гробницу Гарпій и на ѳасосскій вотивный памятникъ, которые, судя по фактурѣ и изваяннымъ типамъ, если не по сюжетамъ и расположенію изображенныхъ сценъ, принадлежатъ какъ-бы тому же рѣзцу, что и акропольскіе барельефы.

Каковъ бы ни былъ смыслъ непонятныхъ сценъ, представленныхъ на боковыхъ стѣнкахъ ксанѳской гробницы (рис. 65 воспроизводитъ западную ея сторону), мы видимъ на нихъ то шествіе женщинъ, то массивныя и тяжелыя сидячія фигуры царей или боговъ, принимающихъ дары, а по угламъ—фигуры Гарпій, крылатыхъ чудовищъ съ женскими головами и грудями, съ когтями какъ у хищныхъ птицъ, пожирательницъ дѣтей, или Сиренъ, уносящихъ души умершихъ; какова бы ни была, говоримъ мы, роль, которую играютъ онѣ здѣсь, — всѣ женскія фигуры въ этомъ памятникѣ, подобно делосскимъ и аѳинскимъ статуямъ, одѣты въ длинныя, доходящія до пятокъ, тонкія и образующія мелкія и частыя складки туники, которыя онѣ нерѣдко приподнимаютъ одною рукою. Какъ у женщинъ, такъ и у Гарпій или Сиренъ, голова увѣнчана діадемою, изъ подъ которой спускаются на грудь длинныя пряди волосъ, а сзади падаетъ на спину коса, заключенная въ сѣтку. Эту прическу мы можемъ считать классическою до эпохи мидійскихъ войнъ. Но иногда скульпторъ памятника Гарпій предпочитаетъ ей изящную куафюру акропольской «Богини на колесницѣ».

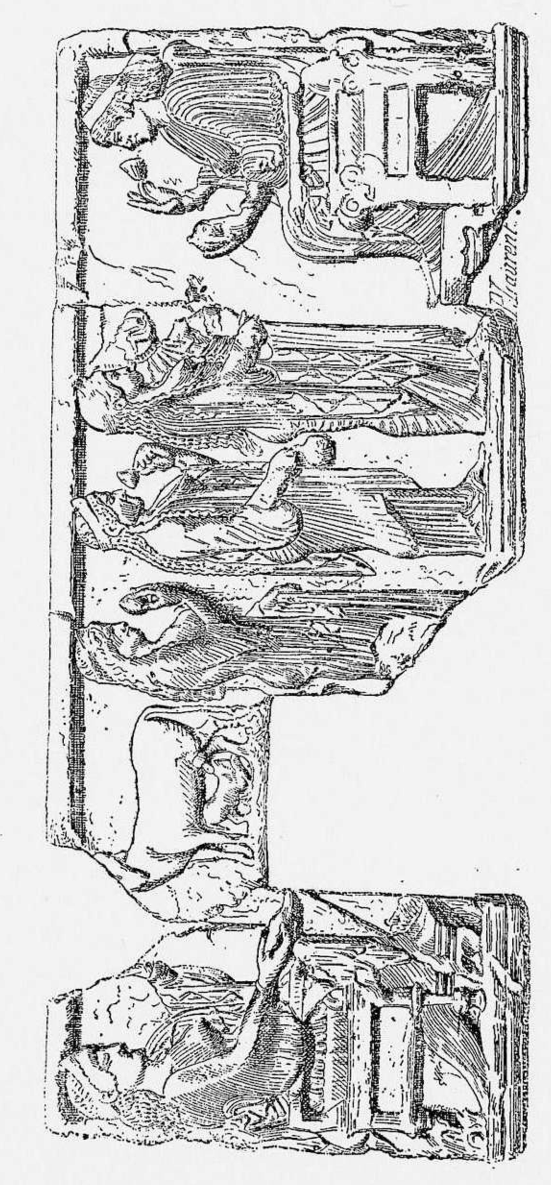


Рис. 65. —Ксанѳскій памятникъ Гарпій.
(западная сторона).

Послѣ только-что сказаннаго нами, было бы излишне и докучливо описывать нимфъ, предводимыхъ Аполлономъ и Геркулесомъ на ѳасосскомъ памятникѣ (рис. 66). И здѣсь мы имѣемъ дѣло съ тѣмъ же искуствомъ, приложеннымъ къ воспроизведенію того же типа; и здѣсь—тотъ же обычный, столь распространенный во всѣхъ частяхъ эллинскаго міра типъ, который мы не рѣшаемся назвать аттическимъ и примѣровъ котораго можно было бы привести очень много. При всемъ томъ, въ ѳасосскомъ барельефѣ замѣтны нѣкоторые признаки прогресса, правда, нестолько въ женскихъ фигурахъ, сколько въ позѣ Аполлона, представленнаго en-face, и Гермеса, ноги котораго нарисованы съ значительнымъ знаніемъ.

Однако, слѣдуетъ ли утверждать, что эти различные типы, статуи и барельефы, встрѣчаются исключительно въ начальную пору вездѣ, гдѣ распространяется греческая цивилизація? Слѣдуетъ ли даже полагать, что въ одной и той же мѣстности, какъ, наприм., въ Аѳинахъ, встрѣчаются только эти типы? Искуство, при самомъ своемъ рожденіи, все-таки не было столь сильно ограниченнымъ, и есть много такихъ памятниковъ, которые, не ослабляя выведенныхъ нами заключеній, должны быть разсматриваемы, какъ любопытныя и важныя исключенія. Въ Азіи, архаическія статуи, подобныя украшавшимъ священную дорогу къ храму Бранхидовъ (рис. 49), произведенія холодныя и безличныя, а также барельефы въ родѣ тѣхъ, которые находились на фризѣ древняго дорическаго храма въ Ассосѣ и изображаютъ идущихъ и преслѣдуемыхъ охотниками животныхъ въ перемежку со сценами борьбы людей съ морскими бо-

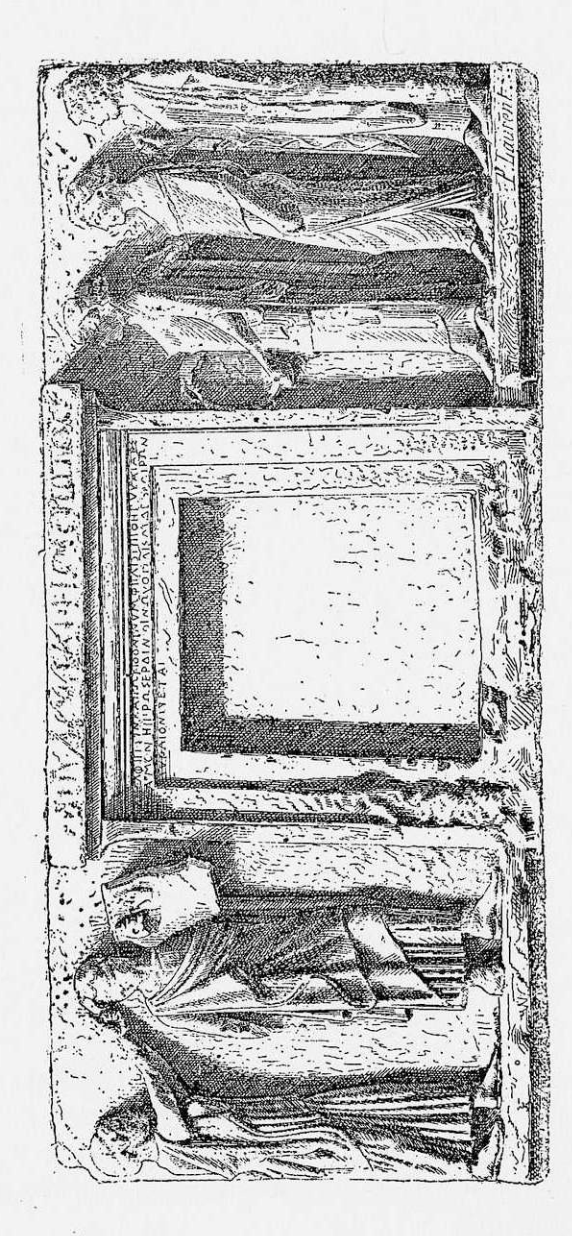


РИС. 65.—ѲАСОССКІЙ БАРЕЛЬЕФЪ.
(Музы, предводимыя Аполлономъ и Гермесомъ).

жествами, и сценами пиршествъ, или же кентавровъ, преслѣдуемыхъ Геркулесомъ (рис. 67),—отмѣчены несомнѣнною печатью восточнаго вліянія. Найденная на остр. Самосѣ Гера (рис. 68), съ ногами, скрытыми подъ одеждою, какъ-будто въ кругломъ футлярѣ, дающемъ низу фигуры видъ колонны, уклоняется отъ обычнаго типа; но, судя по надписи, имѣющейся на этой статуѣ, она относится къ началу V-го, или, самое большее, къ послѣднимъ годамъ VI-го столѣтія; между

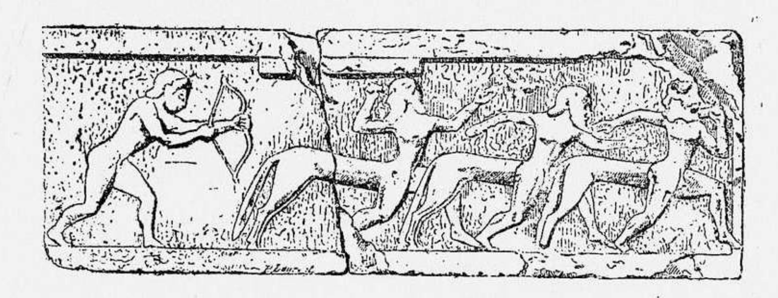


РИС. 67.—АССОССКІЙ БАРЕЛЬЕФЪ.

тѣмъ, она доказываетъ, что искуство въ эту пору было болѣе свободно, менѣе замкнуто въ условностяхъ. Къ тому же, Самосская Гера составляетъ, безъ сомнѣнія, нѣсколько улучшенное и прикрашенное воспроизведеніе древней Самосской Геры, или Геры-доски, которую чтили самосцы, сестры Геры-ксоана, или колонны, дорогой для обитателей Аргоса.

Крылатая Артемида Делосская (рис. 69), произведеніе хіосцевъ Миккіада и Архерма, сына Меласа, безъ сомнѣнія, старше этой статуи; ее можно отнести къ концу VII-го вѣка. Въ противоположность другимъ

делосскимъ статуямъ, она стоитъ не прямо и не неподвижно, а намѣревается бѣжать; чтобы выразить это движеніе, наивный скульпторъ не нашелъ ничего лучшаго, какъ представить ее почти колѣнопреклоненной, въ странной позѣ, нерѣдко являющейся въ рисункахъ на вазахъ и въ бронзовыхъ статуэткахъ, находимыхъ повсюду, особенно въ аѳинскомъ акрополѣ, и изображающихъ Артемидъ, Горгонъ и Нике.

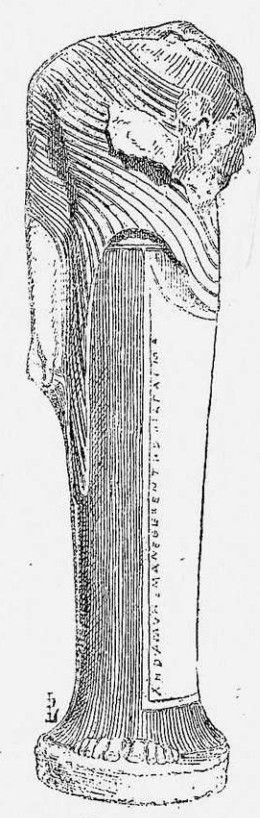


РИС. 68.—САМОССКАЯ ГЕРА.

Даже въ самыхъ Аѳинахъ, въ акрополѣ, гдѣ исключенія, казалось бы, должны были бы встрѣчаться рѣже, чѣмъ въ другихъ мѣстахъ, сидячія фигуры богинь или женщинъ (одна изъ нихъ въ особенности важна, если признать ее, какъ это дѣлали, Аѳиною легендарнаго ученика Дедала, Эндойя) значительно отступаютъ отъ обычнаго типа, преимущественно въ отношеніи позы, но также и стиля (рис. 70).

Статуя жреца, несущаго теленка на своихъ плечахъ, или, какъ ее называютъ, Гермесъ Москофоръ, заслуживаетъ совсѣмъ особаго вниманія (рис. 71). Очень трудно съ точностью указать на время ея исполненія—рѣшить, древнѣе ли она, или моложе Аполлона Орхоменскаго

или Аполлона Тенейскаго: до такой степени видны въ ней стремленіе къ оригинальности и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наивность исполненія. Жертвоприноситель изображенъ



РИС. 69.—ДЕЛОССКАЯ КРЫЛАТАЯ АРТЕМИДА.

не нагимъ; при нѣкоторой внимательности, можно распознать прозрачную, какъ-бы мокрую ткань, плотно приставшую къ его тѣлу и узнаваемую только по нѣсколь-

кимъ возвышенностямъ, обозначающимъ складки, и по придаточнымъ кускамъ у локтей, изображающимъ, повидимому, рукава. Бородатая голова старательно причесана; на плечи спускаются, по обычаю, пряди волосъ. Но больше всего поражаютъ въ этой статуѣ углубленія зрачковъ, въ которыя, безъ сомнѣнія, были нѣкогда вставлены куски стекловиднаго вещества или твердаго камня, для того, чтобы глаза казались смотрящими и живыми. Теленокъ, котораго жрецъ держитъ обѣими руками за всѣ четыре скрещенныя ноги у себя на груди, не лишенъ натуральности.

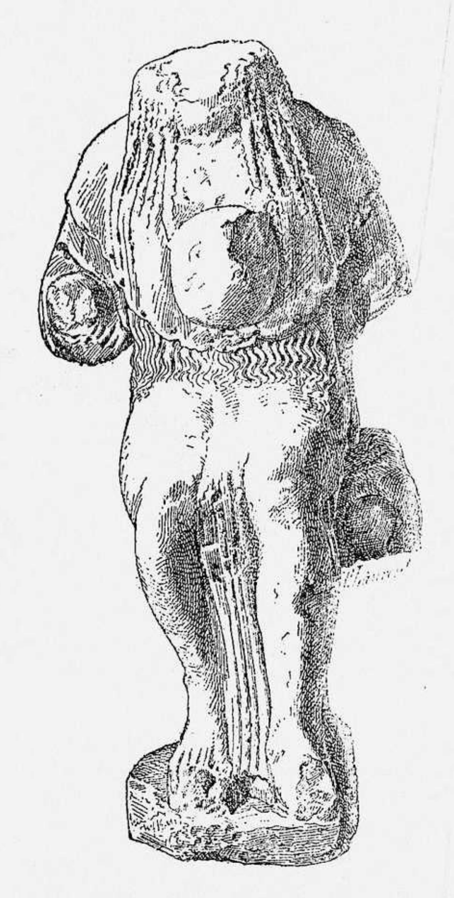


РИС. 70.—АѲИНА ЭНДОЙЯ.

Скульпторы больше всего сохраняли свою независимость преимущественно въ Спартѣ и сосѣднихъ съ нею дорическихъ странахъ. Многочисленныя погребальныя стелы, на которыя, нѣсколько лѣтъ тому на-

задъ, стали обращать свое вниманіе археологи,—памятники, очень похожіе одинъ на другой и очень пе-



РИС. 71.—ГЕРМЕСЪ МОСКОФОРЪ.

похожіе на тѣ барельефы, сюжеты и фактуру которыхъ мы разсматривали выше,—суть дѣйствительно

произведенія независимой школы, существованіе которой объясняется самыми условіями спартанской жизни и цивилизаціи.

На стелѣ Хрисафы (рис. 72) представлены двѣ че-



РИС. 72.—СТЕЛА ХРИСАНФЫ.

ловѣческія фигуры, сидящія на креслѣ,— безъ сомнѣнія, два героизированныхъ покойника. Первая изъ этихъ фигуръ, ближайшая къ первому плану и изображающая не то мужчину, не то женщину (полъ ея

трудно угадать), обратилась лицомъ прямо къ зрителю, хотя ея тѣло нарисовано въ профиль; въ правой рукѣ она держитъ предъ собою большой канѳаръ, а лѣвою, протянутою впередъ рукою съ открытою ладонью дѣлаетъ указательный жестъ. Другая фигура, сидящая на второмъ планѣ, представлена совсѣмъ профильно; въ правой, лежащей на колѣняхъ, рукѣ она держитъ гранатовое яблоко, а въ лѣвой, поднятой вверхъ,—какой-то неизвѣстный предметъ, быть можетъ, край покрова, которымъ хочетъ окутаться. Позади кресла поднимается вверхъ змѣя, а передъ сидящими на немъ стоятъ двѣ чрезвычайно маленькія фигуры, какими и слѣдуетъ быть смертнымъ въ присутствіи боговъ или героевъ; онѣ подносятъ имъ свои дары: пѣтуха, цвѣтокъ и два плода. Трудно представить себѣ что-либо болѣе дѣтское и неправильное, какъ техника этого барельефа, не лучше которой и самая композиція сцены. Рельефъ очень незначителенъ, и, за исключеніемъ лица передней фигуры, которое каррикатурно выставляется впередъ со своимъ узкимъ носомъ, огромными глазами, впалыми щеками и тонкимъ острымъ подбородкомъ, въ изображенныхъ фигурахъ нѣтъ ни малѣйшей попытки передать лѣпку ни нагаго тѣла, ни драпировокъ. Руки—плоски, безъ признака анатоміи; одежды положены безъ рельефа и только перерѣзаны на полосы косыми или перпендикулярными линіями. Фигуры эти кажутся деревянными, хотя онѣ и высѣчены на камнѣ и мраморѣ. Группы на спартанскихъ стелахъ, за немногими исключеніями, всегда однѣ и тѣ же, и въ работѣ ихъ скульпторовъ не замѣтно ни прогресса, ни стремленія къ нему.

Однако, не смотря на всѣ отличія, которыя мы отмѣтили нарочно съ силою, между только-что описанными памятниками и приведенными выше существуетъ близкое родство. Положеніе Бранхидскихъ статуй можетъ считаться египетскимъ или ассирійскимъ, но неподвижность ихъ позъ, старательность ихъ длинныхъ драпировокъ и простота широкихъ симметрическихъ складокъ уже далеко отступаютъ отъ обычныхъ на Востокѣ. Самосская Гера, со своимъ мощнымъ бюстомъ матроны, къ которому прилипла, какъ-бы мокрая, тонкая шерстяная матерія, съ ея туникой, усѣянной мелкими правильными складками, похожими на каннелюры колонны,—не смотря на странность своей формы, можетъ считаться, какъ по положенію опущенной правой руки и прижатой къ груди лѣвой, такъ и по стремленію своихъ драпировокъ къ изяществу, сестрою Артемиды Делосской или Акропольской Аѳины.

Крылатая Артемида Миккіада и Архемона, если обратить вниманіе только на ея голову, на маленькіе локоны на лбу и на вискахъ, на букли волосъ, падающія на плечи, на рисунокъ миндалевидныхъ глазъ, на приплюснутый носъ, на мясистыя губы, широкій подбородокъ и застывшую улыбку, равно какъ и на одежду, окаймленную разцвѣченными полосами,—должна быть признана подходящею очень близко къ безкрылой Артемидѣ.

Артемида Эндойя, въ которой видно меньше женственнаго изящества, меньше тонкости рѣзца и вообще меньше искуства, тѣмъ не менѣе напоминаетъ, и притомъ очень сильно, манеру скульпторовъ, которыми исполнены лучшіе изъ архаическихъ памят-

никокъ, найденныхъ въ акрополѣ. Это — работа ваятеля нестоль искуснаго, но стремившагося къ тому же самому, одѣвшаго тѣло богини также легкою шерстяною драпировкою, образующею мелкія складки, и если бы дошла до насъ голова этой статуи, у нея оказались бы также локоны на лбу и на вискахъ (пряди падающихъ на плечи волосъ сохранились), и она смотрѣла бы на насъ съ тою же наивною и таинственною архаическою улыбкою, какъ и акропольскія статуи.

Не останавливаясь долѣе на этихъ скульптурахъ, возвратимся къ спартанскимъ барельефамъ. И здѣсь бросаются въ глаза подобныя же отношенія. На стелѣ Хрисанфы, профиль второпланной большой фигуры и, пожалуй, двухъ маленькихъ стоящихъ фигуръ, съ уходящимъ назадъ лбомъ, большими, выдающимися впередъ глазами, если смотрѣть на него прямо, напоминаетъ профиль Дискобола и Аполлона Тенейскаго. Кромѣ того, мы встрѣчаемъ иногда конецъ пеплоса или гиматія, падающій ровными складками, уравновѣшенными обдуманно, хотя и нѣсколько тяжело, въ томъ же родѣ, который мы уже знаемъ.

Не подлежитъ сомнѣнію, что родственный характеръ и общія черты соединяютъ одни изъ этихъ произведеній съ другими, повидимому, весьма отдаленными отъ нихъ по времени. Возьмемъ еще примѣръ. То, что особенно поражаетъ въ Аполлонѣ Орхоменскомъ или въ Аполлонѣ Ѳирскомъ, это—неповоротливость худо-оболваненнаго тѣла; и тотъ и другой, не смотря на размѣръ своего туловища, кажутся невысокими, имѣютъ видъ людей, крѣпко-сложенныхъ, коренастыхъ, некрасивыхъ, съ безстрастно-скотской, глупой, отталкивающей физіономіей. Не такой же ли обликъ, лишь

нѣсколько смягченный, имѣетъ и Гермесъ Москофоръ? Его поза болѣе объяснима, глаза, быть можетъ, чуть-чуть выразительнѣе, но голова вообще не экспрессивнѣе, плечи неменѣе неуклюже-широки, руки неменѣе грубы по рисунку, тѣло моделировано не съ большимъ

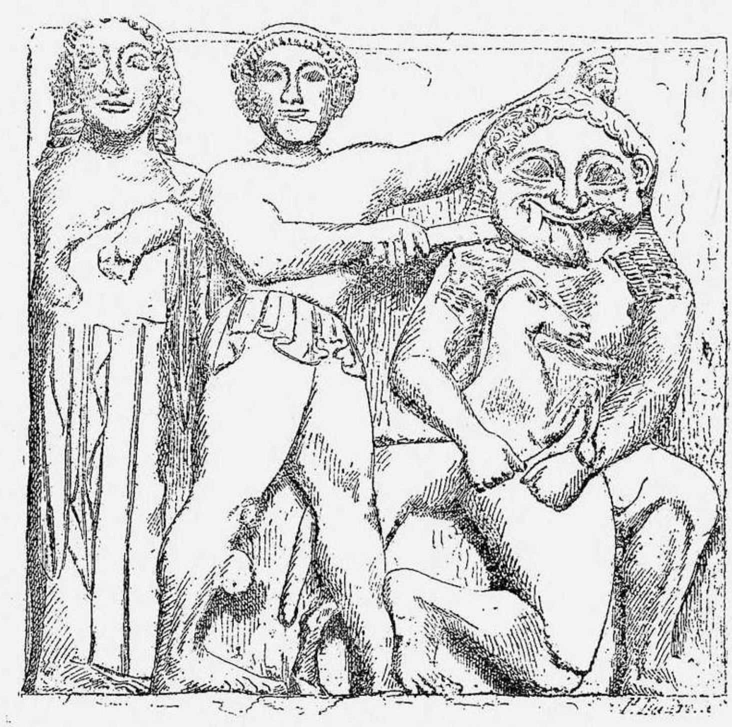


рис. 73.—Селинунтскій метопъ.

искуствомъ, и вообще онъ очень походитъ на вышеупомянутыя двѣ статуи.

Наконецъ, укажемъ на два древнихъ селинунтскихъ метопа, съ перваго взгляда на нихъ ставящихъ критика въ тупикъ. Эти метопы, «Гераклъ, несущій керкоповъ»

и «Персей, убивающій Медузу» (рис. 73), хотя и отличаются большою своеобразностью въ отношеніи выпуклости рельефа и группировки фигуръ, однако высказываютъ тѣ же стремленія, ту же условность и такіе же пріемы, какъ и разсмотрѣнные нами памятники. Фигуры въ нихъ массивны и коротки; вздутые мускулы неестественно выпуклы, тогда какъ, вслѣдствіе неумѣлаго старанія художника быть изящнымъ, руки и ноги утончаются при соединеніи съ тѣломъ; физіономіи разбойниковъ и Медузы, равно какъ и лица боговъ, широки, тупы, звѣрообразны, некрасивы. Въ памятникахъ этихъ мы опять встрѣчаемъ характеристическія черты разсматриваемой эпохи: лица обращены прямо къ зрителю, тогда какъ туловища представлены въ 3/4 поворота, а ноги рисуются профильно, въ знакомомъ намъ положеніи. Горгона, подобно Делосской Артемидѣ, припала на колѣни, чтобы бѣжать. Волосы керкоповъ (висящихъ внизъ головою) падаютъ съ правой и съ лѣвой стороны головы тройнымъ пучкомъ завитковъ, какъ у Гермеса Москофора. Прическа Аѳины, присутствующей при подвигѣ Персея, ничѣмъ не отличается отъ прически Аполлона Тенейскаго, а ея туника образуетъ такія же правильныя складки, какъ и драпировки на делосской или акропольской статуяхъ. Наконецъ, уже давно признано сходство этихъ знаменитыхъ метоповъ съ нѣкоторыми памятниками дорическаго, какъ и они, происхожденія: на одной любопытной стелѣ, найденной въ окрестностяхъ Спарты, Орестъ убиваетъ Клитемнестру совершенно такъ же, какъ Персей обезглавливаетъ Медузу.

III

Канахъ—Эгинскіе фронтоны

Переходъ отъ наивныхъ произведеній первоначальныхъ художниковъ къ совершеннымъ твореніямъ классическихъ мастеровъ бываетъ порою нескоръ, труденъ и любопытенъ только для ученаго; разсказъ о немъ можно сравнить съ длинными и скучными страницами романа, обыкновенно пропускаемыми читателемъ. Но въ Греціи этотъ переходный періодъ былъ коротокъ, поучителенъ и интересенъ. Никогда ни одинъ народъ не переходилъ съ такою талантливостью и быстротою отъ дѣтской робости и неопытности къ самоувѣренности зрѣлаго возраста. Кто можетъ сказать, какой промежутокъ времени отдѣляетъ работниковъ, вытесавшихъ делосскій ксоанъ Артемиды, отъ скульпторовъ, съ такою любовью выдѣлывавшихъ складки на туникахъ аѳинскихъ богинь? Но мы знаемъ, что менѣе чѣмъ одинъ вѣкъ отдѣляетъ этихъ скульпторовъ отъ Фидія, и что этотъ вѣкъ—вѣкъ Канаха, Каламида и Мирона. Намъ слѣдовало бы говорить о мастерахъ Аргоса, Сикіона и Эгины, такъ какъ отличительную черту этого періода составляетъ возникновеніе не школъ, а художественныхъ центровъ, изъ которыхъ каждый живетъ своею независимою жизнью. Уже изученныя нами произведенія даютъ намъ, вмѣстѣ съ нѣкоторыми историками, возможность различить два естественныхъ потока, движущихся часто параллельно, но порою и соединяющихся: дорическій,

которымъ слѣдуютъ скульпторы Пелопонеса, Беотіи и Сициліи, и іоническій, стремящійся около передней Азіи, греческихъ острововъ и Аттики. Теперь эти потоки вошли въ озера, разлились по нимъ, остановились, избрали ихъ своими любимыми вмѣстилищами и сдѣлали ихъ знаменитыми.

Держась своего пріема говорить только объ уцѣлѣвшихъ памятникахъ, мы не останавливаемся на аргосскихъ скульпторахъ, извѣстныхъ только отъ того, что о нихъ упоминаетъ тотъ или другой историкъ, или ихъ хвалитъ тотъ или другой критикъ, а переходимъ прямо къ древнѣйшему сикіонскому мастеру, Канаху.

Главный его трудъ—Аполлонъ Филезій, изваянный изъ бронзы для храма въ Дидимѣ, близъ Милета. Повтореніе этого произведенія, сдѣланное изъ кедроваго дерева, украшало собой храмъ Аполлона Исменійскаго, близъ Ѳивъ. Смутное понятіе объ этихъ статуяхъ даютъ милетскія монеты. Нѣсколько бронзовыхъ статуэтокъ: одна, Аполлонъ Пайна-Найта (Payne-Knight), находящаяся въ Британскомъ музеѣ, двѣ другія, почти одинаковыя, Аполлонъ Наксосскій, въ Берлинѣ, и Аполлонъ, найденный г. Голлò въ храмѣ Птосскаго Аполлона; затѣмъ, мраморная статуя того же происхожденія, другая, такая же, но меньшей величины, извѣстная подъ названіемъ Аполлона Стренгфорта (въ Британскомъ музеѣ), наконецъ, драгоцѣнный бронзовый Аполлонъ Луврскаго музея, или Аполлонъ Пьомбино, —суть очень древнія и почти точныя копіи Канаховскаго Аполлона. Богъ представленъ стоящимъ и немного выставившимъ впередъ лѣвую ногу; въ его рукахъ, прижатыхъ къ тѣлу отъ плечъ до локтей и протянутыхъ впередъ, начиная съ локтей, находились атрибу-

ты. Аполлонъ Пайна-Найта держитъ на ладони правой руки молодаго оленя, поджавшаго подъ себя ноги, а въ лѣвой, сжатой рукѣ—лукъ; волосы его спускаются съ головы на спину въ видѣ косы, а на плечи—длинными кудрями, какъ у архаическихъ статуй. Такова же и поза Аполлона Пьомбино, но олень, или иной атрибутъ, находившійся въ правой рукѣ, утраченъ, а волосы, связанные въ узелъ на затылкѣ, не падаютъ на плечи; въ орбиты глазъ, представляющія теперь пустыя впадины, были вставлены куски блестящаго камня; губы и сосцы, для пущей красоты и роскоши, сдѣланы изъ красной мѣди (рис. 74). Если судить по этимъ копіямъ съ произведенія Канаха, онъ оставался еще вѣренъ всѣмъ пріемамъ и условностямъ первоначальнаго искуства. Его Аполлонъ—послѣднее произведеніе въ ряду памятниковъ этого искуства, но черты расы въ немъ являются уже очищенными. Движеніе рукъ еще очень

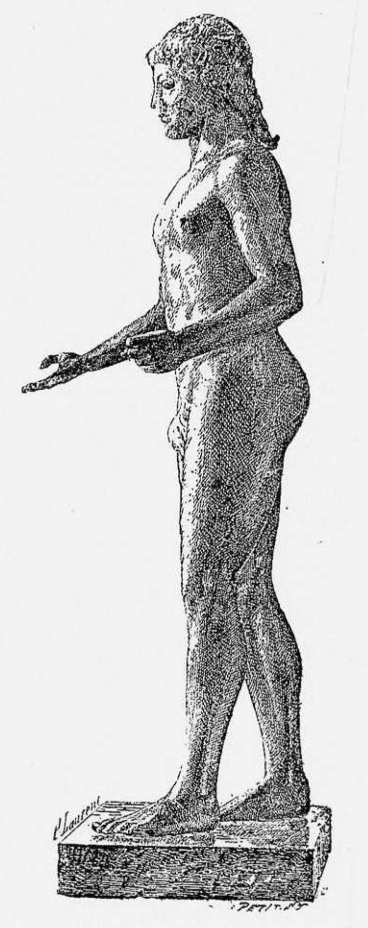


Рис. 74.—Аполлонъ Пьомбино.

несмѣлое, выставленная впередъ нога даетъ тѣлу, все-еще нѣсколько короткому и массивному, больше устойчивости, чѣмъ легкости; не смотря на очевидное стараніе художника подражать натурѣ, въ мускулатурѣ высказано еще мало знанія; тѣмъ не менѣе, видно, что онъ до нѣкоторой степени чувствуетъ необходимость освободить свое искуство отъ связывающихъ его условностей. Хотя руки все-еще прижаты къ туловищу, однако локти отставлены назадъ чрезъ что избѣгнута параллельность вертикальныхъ линій; плечи спускаются отъ шеи отлого, голова наклонена впередъ, грудь высится и дышетъ; это—еще не гибкость и подвижность, но все-таки почти жизнь, и мы понимаемъ сущность таланта Канаха, еще нечуждаго жесткости, еще довольствующагося спокойнымъ положеніемъ крѣпкихъ, плотныхъ членовъ, еще вѣрнаго священ-



РИС. 75.—БРОНЗОВАЯ ГОЛОВА (найд. въ Геркуланѣ).

нымъ типамъ древнихъ идоловъ, но уже стремящагося безсознательно, если не порвать свою связь съ условностями, то, по крайней мѣрѣ, ослабить ихъ.

Драгоцѣнныя указанія на стиль Канаха, — если мы положимся на критику древнихъ,—даетъ намъ, сверхъ Аполлона Пьомбино, бронзовая голова, найденная въ Геркуланѣ (рис. 75). Мы замѣчаемъ огромный успѣхъ, сдѣланный съ той ранней поры, къ которой относятся архаическія ѳирская и орхоменская статуи. Убѣдиться въ немъ можетъ намъ помочь архаическая голова Британскаго музея (рис. 76), представляющая поразительный контрастъ съ предыдущею. Но, быть можетъ, если бы до насъ дошла хотя-бы лишь одна изъ тѣхъ статуй работы Канаха, которыя изображали атлетовъ-побѣдителей на играхъ и о которыхъ упоминаютъ древніе писатели, то мы удивились бы при видѣ свободы, съ какою этотъ ваятель относился къ художественнымъ преданіямъ, бывшимъ до него въ силѣ. Его имя приходитъ даже намъ въ голову при изученіи нѣкоторыхъ архаическихъ фрагментовъ, какова,

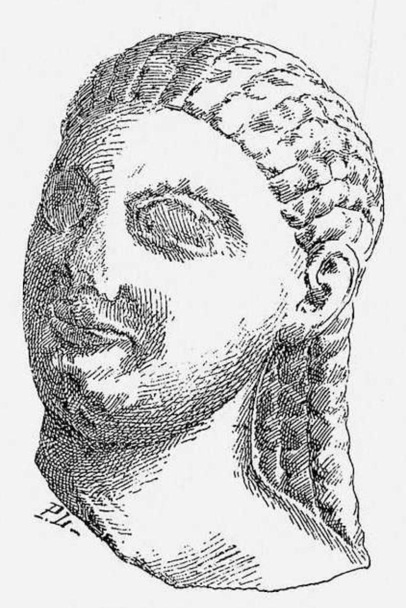


РИС. 76.—АРХАИЧЕСКАЯ ГОЛОВА (въ Британск. музеѣ).

наприм., мраморная голова въ коллекціи Раппена, или такая же голова, перешедшая изъ собранія О. Райе въ коллекцію Якобсена, въ Копенгагенѣ. Эта послѣдняя (рис. 77), отличающаяся грубымъ общимъ видомъ, широкимъ и короткимъ носомъ, выдающимися скулами, толстыми губами, неосмысленнымъ выраженіемъ, широкою мускулистою шеей, сильно напоминаетъ архаическихъ Аполлоновъ; но въ ней чувствуется уже нѣчто новое, видна рука художника оригинальнаго, рѣшительно стремящагося къ реальности, любящаго природу и передающаго даже ея несовершенства, каковы, наприм., опухшія уши кулачнаго бойца, тѣло, вздувшееся отъ полученныхъ ударовъ, густые и короткіе волосы, причесанные безъ всякой изысканности и симметріи,— такіе, какіе обыкновенно бываютъ у атлетовъ.



рис. 77.—Архаическая голова (въ коллекціи Якобсена).

Другая голова изъ собранія Раппена (рис. 78) носитъ на себѣ тотъ же отпечатокъ глубокой древности, очень явственный, но нестоль грубый: глаза у нея менѣе безсмысленны, губы менѣе мясисты и болѣе выразительны; оригинальность скульптора очень сильно выказывается особенно въ завиткахъ бороды и волосъ,

уложенныхъ съ утрированнымъ изяществомъ, съ чрезчуръ искуственною правильностью, совсѣмъ въ новомъ родѣ. Отмѣтимъ существенную подробность: голова атлета украшена дубовымъ вѣнкомъ; этотъ символъ, опредѣляющій его личность, есть признакъ шага впередъ—перваго шага къ точной характеристикѣ различныхъ изображаемыхъ типовъ, и вскорѣ, благодаря подобнымъ деталямъ, намъ будетъ уже легко узнавать, кого именно представляетъ та или другая статуя.

Равнымъ образомъ, мы почти увѣрены, что фронтонныя статуи эгинскихъ храмовъ даютъ точное понятіе, если не о стилѣ самого Канаха, то, по крайней мѣрѣ, объ успѣхѣ, которымъ скульптура обязана мастерамъ его времени.



рис. 78.—Голова атлета (въ коллекціи Раппена.)

Самый знаменитый изъ эгинскихъ ваятелей, Онатъ, и его сынъ, Каллителесъ, находились въ полномъ блескѣ своего таланта около 465 года до Р. Хр., слѣдовательно, были современники Канаха. Для полученія идеи о манерѣ этихъ старыхъ мастеровъ, быть можетъ, достаточно изучить бронзовую статуэтку Геркулеса, хранящуюся въ минцъ-кабинетѣ Парижской Публичной Библіотеки (рис. 79). Геркулесъ представленъ сражающимся; въ лѣвой, протянутой впередъ

рукѣ онъ держитъ лукъ, какъ-бы отражая нападеніе, а правую руку, вооруженную палицей, закинулъ назадъ, какъ-бы нанося ударъ. Фридерихсъ и О. Рабе полага-



РИС. 79.—СРАЖАЮЩІЙСЯ ГЕРАКЛЪ

(бронза парижск. минцъ-кабинета).

ютъ, что эта статуэтка—воспроизведеніе, въ уменьшенномъ видѣ, знаменитаго произведенія Оната, принесеннаго ѳасосцами въ даръ Олимпіи между 510 и 465 годами. На самомъ дѣлѣ, въ этой бронзовой фигуркѣ

видны тѣ же самыя качества, которыя мы найдемъ въ нѣкоторыхъ статуяхъ эгинскаго фронтона—смѣлость движенія, уже значительное знаніе остеологіи и мускулатуры, но также и тѣ же архаическіе недостатки—окоченѣлость и неподвижность, неисчезнувшія при всемъ стараніи художника передать жизнь. Если нельзя доказать, что Онатъ и его сынъ участвовали въ исполненіи эгинскихъ фронтоновъ, то, по крайней мѣрѣ, несомнѣнно, что ими были работаемы группы, близко подходившія къ группамъ мюнхенскаго музея. Извѣстно, что Онатъ представилъ сцену изъ десяти круглыхъ фигуръ, изображавшую, какъ Несторъ избираетъ по жребію воина для единоборства съ Гекторомъ.

Въ 1811 г., нѣсколько англійскихъ и нѣмецкихъ путешественниковъ нашло на Эгинѣ девятнадцать статуй паросскаго мрамора, разбитыхъ въ куски и разбросанныхъ вокругъ храма Аѳины. Будучи превосходно реставрированы Торвальдсеномъ, онѣ составляютъ съ тѣхъ поръ гордость Мюнхенской глиптотеки.

Въ этомъ музеѣ, каждый фронтонъ заключаетъ въ себѣ одинадцать фигуръ; но Ланге доказалъ, что какъ та, такъ и другая группа состояла изъ четырнадцати дѣйствующихъ лицъ, расположенныхъ въ строгой симметріи. Только группа западнаго фронтона дошла до насъ со всѣми своими фигурами; она изображаетъ битву грековъ съ троянцами за тѣло Патрокла, въ присутствіи покровительницы первыхъ, Аѳины. Отъ восточной группы, представлявшей Геракла и Теламона, сражающихся съ Лаомедономъ, осталось лишь пять статуй и нѣсколько фрагментовъ. Какъ на западномъ, такъ и на восточномъ фронтонѣ, композиція

была одна и та же: въ срединѣ стоитъ Аѳина, взирая на битву и относясь къ ней съ участіемъ; у ногъ ея лежитъ сраженный герой, обладаніе которымъ оспариваютъ другъ у друга пять воиновъ справа, и пять слѣва, стоящихъ или припавшихъ на одно колѣно и вооруженныхъ копьемъ, либо лукомъ; въ каждомъ углу, какъ въ правомъ, такъ и въ лѣвомъ,—по упавшему и опирающемуся на локоть герою, вынимающему стрѣлу изъ своего бока или бедра. На вершинѣ каждаго фронтона стоятъ, въ видѣ акротеръ, двѣ небольшія женскія статуи подлѣ обычной пальметты.

Композиція этихъ группъ проста и, вмѣстѣ съ тѣмъ, разсчитана съ большимъ умомъ. Фигуры изображены стоящими, наклонившимися, опустившимися на колѣни и лежащими очень искусно, въ позахъ, соображенныхъ съ формою заполняемаго ими треугольнаго пространства; интересъ, безъ усилія со стороны зрителя, сосредоточивается на средней части этого пространства—на главномъ лицѣ, на раненомъ героѣ, котораго противники отнимаютъ другъ отъ друга, и на богини, господствующей надъ битвой. Инстинктивная потребность симметріи и параллельности, приводившая художниковъ начальной поры искуства къ холодному, окоченѣлому однообразію, на этотъ разъ скорѣе послужила въ пользу сочинителю группъ, чѣмъ стѣсняла его. И взглядъ, и мысль съ удовольствіемъ схватываютъ естественное и строгое, почти необходимое, развитіе этихъ эпическихъ сценъ. Но указанный отголосокъ архаизма, къ сожалѣнію,—не единственный: каждая фигура въ отдѣльности отмѣчена, какъ и слѣдуетъ, печатью своего ввемени и отзывается вліяніемъ предшествовавшихъ произведеній; эгинскіе мраморы еще не

совсѣмъ свободны отъ традицій и составляютъ, хотя и значительный, но нерѣшительный шагъ впередъ. Къ тому же, судить о нихъ слѣдуетъ съ осторожностью: не подлежитъ сомнѣнію, что девятнадцать статуй фронтонныхъ группъ исполнены не одною рукою, и разница между тою или другою изъ ихъ числа бросается въ глаза; можно даже утверждать съ полною увѣренностью, что статуи восточнаго фронтона болѣе окончены и, быть можетъ, относятся къ болѣе позднему времени, чѣмъ фигуры западнаго фронтона. Возьмемъ, наприм., Аѳину этого послѣдняго, имѣющую характеръ совсѣмъ архаическаго идола (рис. 80). Она стоитъ прямо, обратившись лицомъ къ зрителю, тогда какъ ея ноги повернуты профильно; изъ-подъ эгиды, лежащей на ея плечахъ и груди подобно гладкому металлическому куску, спускается до ногъ тяжелая одежда, образующая сухія, правильныя складки, не обусловливаемыя скрытыми подъ ними формами тѣла, а уложенныя по произволу художника,—одежда, какъбудто сильно накрахмаленная и приглаженная горячимъ утюгомъ. Голова, держащаяся прямо и неподвижно, соединяется съ туловищемъ посредствомъ толстой, неповоротливой шеи. Движеніе рукъ, изъ которыхъ въ одной находится копье, а въ другой щитъ, естественно, но неграціозно. Лицо, съ тупыми, невыразительными чертами, не надѣлено никакою красотою, кромѣ характера силы и божественнаго безстрастія, къ которому присоединяется загадочная улыбка. Улыбку эту можно назвать, по страведливости, эгинскою. На самомъ дѣлѣ, ее впервые замѣтили въ мюнхенскихъ статуяхъ, особенно въ только-что описанной нами Аѳинѣ, и здѣсь будетъ умѣстно привести нѣсколько



РИС. 80.—ЭГИНСКАЯ АѲИНА.

строкъ, въ которыхъ наблюдательный критикъ, Гёзей, объясняетъ ея происхожденіе и значеніе. «Это—чистая аффектація, одинъ изъ тѣхъ условныхъ пріемовъ, которыми художники думаютъ возвысить человѣческую красоту. Я вижу тутъ особенно попытку экспрессіи, находящуюся въ связи съ самостоятельнымъ стремленіемъ древнихъ греческихъ школъ оживлять физіономію. Художникъ, приподнявъ углы губъ для усиленной передачи улыбки, замѣчаетъ, что равновѣсіе между чертами нарушилось, и, повинуясь наивному закону параллелизма, переноситъ тотъ же принципъ приподнятости на глаза, старается заставить ихъ смѣяться одновременно съ губами. Восточный этикетъ требовалъ, чтобы лица царей и боговъ изображались безстрастными; въ свободной жизни греческихъ городовъ, вожди народа и самые боги стремятся казаться привѣтливыми и ищутъ популярности».

Статуи воиновъ, напротивъ того, гораздо болѣе натуральны, почти жизненны. Упавшій Патроклъ и два героя, лежащіе по угламъ группы, не выражаютъ въ своихъ лицахъ страданія, какъ слѣдовало бы раненымъ; ихъ мускулы не напряжены и не вздуты отъ боли: они просто повалились на землю въ очень естественныхъ и уже сложныхъ позахъ. Патроклъ опирается на лѣвую свою руку, изъ которой еще не выпалъ короткій мечъ; онъ какъ-бы хочетъ еще продолжать битву, не сознаетъ, что ему нанесенъ роковой ударъ, и противится смерти. Каждый изъ раненыхъ въ углахъ фронтона лежитъ на боку, подпираясь локтемъ, и вытаскиваетъ изъ своего тѣла вонзившуюся въ него стрѣлу; но и эти воины не страдаютъ отъ ранъ: точно такъ же, какъ у ихъ товарищей, сражающихся стоя и

припавъ на колѣни, съ копьемъ или лукомъ въ рукѣ, тѣло у нихъ крѣпко и здорово, не лишилось ни капли крови, дышетъ жизнью, силою и бодростью. Если всѣ эти мужественные борцы заслуживаютъ еще названія архаическихъ, то именно по энергическимъ и холоднымъ лицамъ, невозмущаемымъ никакою страстью, по своимъ крѣпкимъ, грубымъ мускуламъ, несмягченнымъ никакимъ изяществомъ. Художники, изваявшіе эти фигуры, уже не были рабами устарѣлой традиціи; они нетолько съумѣли придать разнообразіе позамъ, сдѣлать каждый членъ независимымъ, измѣнять устойчивость и варіировать равновѣсіе человѣческаго тѣла, но и достигли болѣе труднаго успѣха—выказали лучшее знаніе, почти хорошее знаніе анатоміи человѣческаго тѣла, пропорціональности частей скелета и подробностей мускулатуры—словомъ, знаніе жизни и игры движеній. Отъ прошедшаго осталось лишь невѣдѣніе того, что составляетъ индивидуальность тѣла; воспроизводимый ими типъ сталъ не тотъ, каковъ былъ прежде: онъ нестоль наивенъ, уже не грубъ, болѣе реаленъ и удержалъ отъ прежняго, любимаго типа только странную, застывшую на губахъ улыбку и старательную прическу волосъ. Но этотъ новый типъ, какъ было и со старымъ, повторяется безпрестанно; въ различныхъ позахъ являются одна и та же голова и даже тѣло, такъ что, какъ замѣтили еще сами древніе, эта школа и эта эпоха характеризуются неповоротливостью и жестокостью, отъ которыхъ дорическій духъ отдѣлывался лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ.

Указанныя достоинства и недостатки мы видимъ также, хотя и не столь сильными, въ нѣкоторыхъ статуяхъ восточнаго фронтона. Средняя фигура Аѳины,

совершенно похожей, по одеждѣ и вооруженію, на богиню западнаго фронтона, уже вышла изъ іератическаго оцѣпенѣнія; она уже не покрыта, а вооружена эгидою, унизанною по краямъ змѣями, и простираетъ ее; она не просто держитъ копье, а готова имъ разить, нетолько присутствуетъ при завязавшейся передъ нею битвѣ, но и принимаетъ въ ней дѣятельное участіе. Но она еще очень неловка и какъ-бы окаменѣла въ своемъ воинственномъ порывѣ. Напротивъ того, бородатый воинъ, умирающій въ

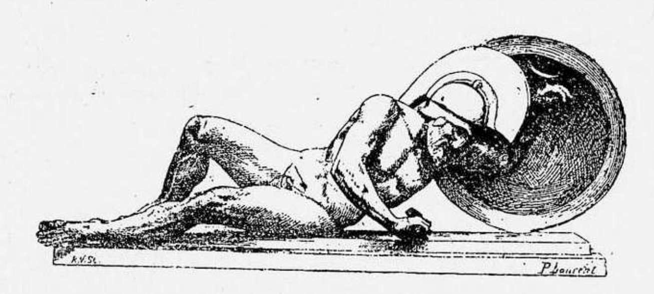


Рис. 81.—Раненый воинъ

(эгинскій мраморъ).

лѣвомъ углу фронтона (рис. 81), и Гераклъ, стрѣляющій изъ лука (рис. 82), суть произведенія болѣе развитаго искуства, болѣе умѣлой техники. Полубогъ, опустившійся на правую, поджатую подъ себя ногу, слегка отклонившійся тѣломъ назадъ, дабы имѣть необходимое равновѣсіе при движеніи рукъ, пускающихъ стрѣлу, поставившій угломъ лѣвую ногу, держащій голову прямо и пристально взирающій на цѣль выстрѣла, останется навсегда типомъ нервнаго, мускулистаго, увѣреннаго въ своей мѣтко-

сти стрѣлка; онъ также нѣсколько тяжеловатъ, и лѣпка его обнаженныхъ членовъ отчасти не выработана; но тяжеловатость выражаетъ здѣсь силу, а намѣренная простота можетъ быть названа скорѣе умѣ-

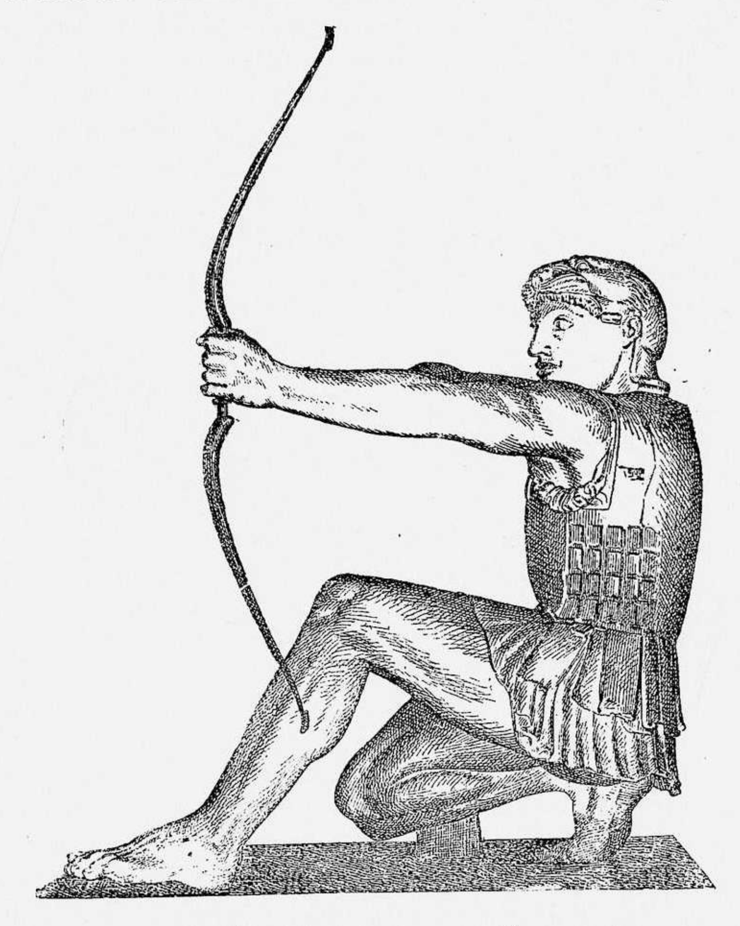


РИС. 82.—ГЕРАКЛЪ, СТРѢЛЯЮЩІЙ ИЗЪ ЛУКА.
(Эгинскій мраморъ).

ренностью. Львиная голова, замѣняющая шлемъ, толстая кожанная кирасса, изъ подъ которой у пояса висятъ прямоугольные языки матеріи, а у отверстій для рукъ — тонкая и мягкая сорочка, свидѣтельствуютъ уже о сильномъ чувствѣ живописности. Что касается до раненаго воина, то теперь это дѣйствительно раненый, а не просто лежащій на землѣ. Дѣлая послѣднее усиліе, онъ старается опереться на свой щитъ; но голова его, подъ тяжестью шлема и приступомъ боли, склонилась къ землѣ; на лицѣ его просвѣчиваетъ оттѣнокъ страданія, мускулы тоже корчатся, ноги вытягиваются и опускаются, какъ у умирающаго. По нашему мнѣнію, этотъ воинъ—лучшая изъ статуй обоихъ фронтоновъ, не смотря на нѣкоторыя, присущія ей, черты архаизма; она превосходитъ даже Геракла, столь правдиваго по движенію рисунка: она—почти верхъ совершенства.

Помѣстимъ теперь мысленно драгоцѣнные эгинскіе мраморы на фронтоны ихъ храма, вообразимъ ихъ со всѣми имѣвшимися на нихъ бронзовыми украшеніями и съ яркими красками, слѣды которыхъ сохранились во многихъ мѣстахъ,— словомъ, представимъ себѣ эгинскіе фронтоны въ томъ видѣ, какой придалъ имъ Шарль Гарнье въ блестящей, хотя, быть можетъ, и слишкомъ роскошной реставраціи,—и мы убѣдимся, что, въ эпоху ихъ исполненія, греческая скульптура покончила уже съ дѣтскими попытками и твердо двигалась по пути къ совершенству.

То же самое доказываетъ и единственный извѣстный намъ аѳинскій памятникъ этой эпохи. Можно было предвидѣть, что іоническій геній въ Аттикѣ нетолько не останется позади дорическаго, но и опе-

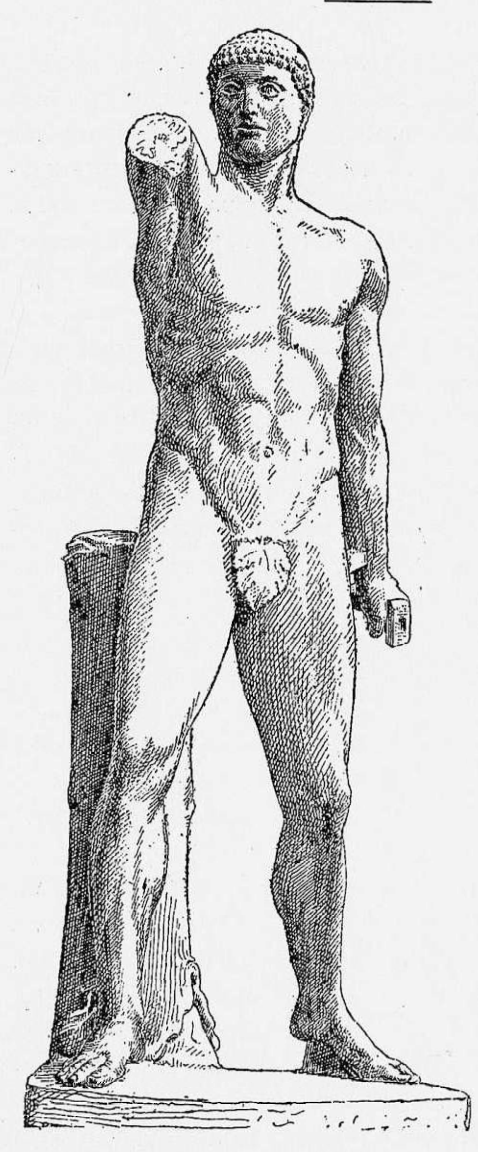


РИС. 83. — ГАРМОДІЙ
(статуя Неапол. музея).

редитъ его. Припомнимъ рѣдкія качества описанныхъ нами акропольскихъ статуй, относящихся, несомнѣнно, ко времени до мидійскихъ войнъ; въ нихъ было нѣчто большее, чѣмъ надежда, и нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ, что группу Тиранноубійцъ, произведеніе Критія и Несіота, которая можетъ, съ большою вѣроятностью, быть пріурочена къ 476 г. до Р. Хр., древніе писатели выставляютъ почти какъ шедевръ. Намъ понятна даже ошибка Плинія Старшаго, впавшаго въ сильный анахронизмъ и называющаго упомянутыхъ скульпторовъ соперниками Фидія.

Послѣ того, какъ Гармодій и Аристогитонъ убили тирана Гипарха, скульпторъ Антеноръ, по порученію аѳинскаго народа, изваялъ бронзовое изображеніе этихъ мучениковъ свободы. Группа его работы была увезена Ксерксомъ, какъ побѣдный трофей, въ Экбатану; но ее замѣнило въ акрополѣ произведеніе Критія и Не-

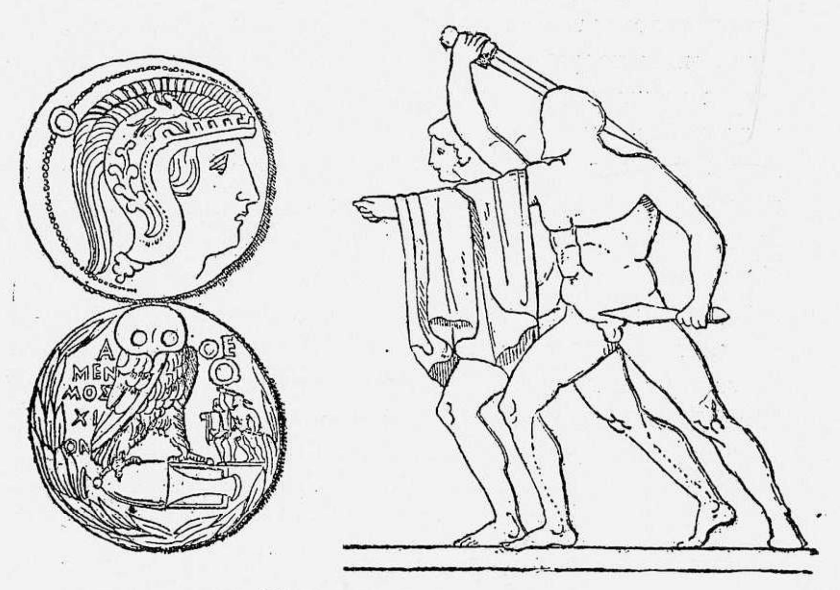


РИС. 83 BIS.—ГАРМОДІЙ И АРИСТОГИТОНЪ.
(Аѳинская монета).

сіота, точную копію котораго, по всей вѣроятности, представляютъ намъ двѣ мраморныя статуи Неаполитанскаго музея, не смотря на свою отчасти неудачную реставрацію (рис. 83 можетъ дать понятіе объ одной изъ нихъ, изображающей младшаго изъ двухъ героевъ.

Гармодій и Аристогитонъ, какъ видно по одной аѳинской монетѣ (рис. 83 bis) и барельефу (кромѣ другихъ памятниковъ), были представлены бѣгущими рядомъ. Первый, болѣе юный и пылкій, нагой, какъ атлетъ, поднялъ у себя надъ головою короткій мечъ, а въ лѣвой, опущенной рукѣ держитъ кинжалъ. Второй, болѣе хладнокровный, хотя и столь же храбрый, держитъ ножны меча въ лѣвой, протянутой впередъ, рукѣ, на которую накинутъ короткій плащъ; правая рука вооружена мечемъ: поза его менѣе порывиста,—поза нападающаго, но не забывающаго о самозащитѣ. Въ неаполитанской статуѣ, голова Аристогитона—голова безбородаго юноши: это—неправильная реставрація въ гораздо позднѣйшемъ стилѣ; у Критія и Несіота онъ былъ представленъ съ бородою. Нѣкоторые принимаютъ за копію оригинальной головы, если не за нее самоё, одинъ изъ бюстовъ Мадридскаго музея, извѣстный подъ названіемъ Ферекида. Какъ бы то ни было, и какія бы сомнѣнія ни возбуждали детали неаполитанскихъ статуй, можно только удивляться смѣлости художниковъ, которые, отбросивъ узкія условности, двадцать лѣтъ предъ тѣмъ сковывавшія аѳинскихъ скульпторовъ, безъ усилія, инстинктивно, создали столь свободное, столь самостоятельное произведеніе искуства. Въ группировкѣ фигуръ, впрочемъ, болѣе удачной, чѣмъ искусной, эгинскихъ скульпторовъ стѣсняла самая форма фронтоновъ, и ихъ искуство являлось неболѣе, какъ слугою архитектуры. Но Критій и Несіотъ, творившіе вполнѣ независимо, по внушенію лишь собственнаго вдохновенія, съ разсчетомъ сблизили между собою обоихъ заговорщиковъ, дѣйствующихъ совокупно. И тотъ и другой,

очевидно, оживлены каждый посвоему: въ движеніи и позѣ одного не повторяются движеніе и поза другаго, а между тѣмъ они устремляются къ общему подвигу съ одинаковымъ жаромъ; порывъ одного удваивается порывомъ его товарища, и Аристогитонъ безъ Гармодія кажется менѣе энергичнымъ, точно такъ же, какъ и Гармодій безъ Аристогитона. Характеръ прекрасно-компонованной группы состоитъ въ цѣльности производимаго ею впечатлѣнія,—въ томъ, что каждая изъ составляющихъ ее фигуръ есть, безъ всякаго ущерба для своей индивидуальности, неболѣе какъ часть цѣлаго, но часть необходимая какъ для надлежащаго равновѣсія, такъ и для полной вразумительности представленной сцены. Кромѣ того, здѣсь рѣшена одна изъ задачъ, самыхъ трудныхъ при исполненіи статуй и особенно группъ: съ какой бы стороны ни смотрѣть на Тиранноубійцъ, спереди, съ боковъ, сзади,—линіи ихъ тѣлъ рисуются пересѣкающимися и образуютъ гармоничный контуръ; другими словами, группа имѣетъ такъ называемую круглоту.

Что касается до техники статуй, до вопроса о томъ, насколько Критій и Несіотъ подверглись вліянію своихъ предшественниковъ, то опредѣлить это нетрудно. Въ неаполитанскихъ мраморахъ замѣтны многіе слѣды архаизма, заимствованные изъ бронзовыхъ образцовъ. Лукіанъ свидѣтельствуетъ, что статуи Тиранноубійцъ были мускулисты, жестки, сухи и натянуты въ отношеніи рисунка; эта критика, очевидно, слишкомъ строга, потому что жесткость, въ которой упрекаютъ это произведеніе, плохо вяжется со смѣлостью позъ и жизненностью движенія его фигуръ. Однако несомнѣнно,

что голова Гармодія, въ которой поверхностная техника древнѣйшихъ бронзовыхъ головъ бросается въ глаза, наприм., въ отдѣлкѣ волосъ,—голова Гармодія, своимъ низкимъ лбомъ, большими выпученными глазами, толстыми губами, короткимъ и угловатымъ снизу лицемъ, напоминаетъ скорѣе Антенора и предшественниковъ Критія и Несіота, чѣмъ слѣдовавшихъ за ними Каламиса и Мирона. Даже тѣло фигуръ, длинное и стройное, въ іоническомъ духѣ, надѣлено, какъ и тѣла многихъ архаическихъ Аполлоновъ, тонкой таліей и плоскимъ животомъ, составляющими контрастъ съ широкими плечами и сильно развитою грудью.

IV

Каламисъ и Миронъ

Упреки Лукіана покажутся намъ менѣе удивительными, когда мы представимъ себѣ, что онъ относился съ ними нетолько къ Критію и Несіоту, но и къ современникамъ Фидія, Каламису и Мирону.

Каламисъ, если не былъ самъ аѳиняниномъ, то былъ сынъ аѳинянина и жилъ въ Аѳинахъ. Ему приписывалась такая же роль при Кимонѣ, какую, какъ мы увидимъ, игралъ Ѳидій при Периклѣ; другими словами, онъ работалъ, приблизительно, въ 470 г.

Объ исчезновеніи лишь немногихъ произведеній можно жалѣть столько же, сколько объ утратѣ работъ этого скульптора, прославившагося совершенно оригинальнымъ пріемомъ и надѣлившаго античное искуство новымъ качествомъ—граціей. Древніе писатели насчитываютъ до двѣнадцати созданій этого рѣдкаго таланта, сдѣланныхъ изъ мрамора, бронзы, золота и слоновой кости, но съ особою похвалою отзываются они о неподражаемой группѣ двухъ скачущихъ коней, долженствовавшей служить памятникомъ побѣды Гіерона Сиракузскаго въ Олимпіи, въ 468 г., и о женской статуѣ, пользовавшейся громкой извѣстностью подъ названіемъ «Сосандры». Лукіянъ, стараясь представить идеалъ женской красоты помощью чертъ, выбранныхъ изъ отличнѣйшихъ произведеній, говоритъ: «Сосандра и Каламисъ украсятъ стыдливость; ея улыбка будетъ степенна и скромна, какъ улыбка Сосандры, отъ которой она возметъ также цѣломудренное изящество покрововъ, нескрывающихъ, однако, ея головы».

Объ этихъ прелестяхъ мы можемъ судить только по наслышкѣ; но до насъ дошло почти въ точныхъ копіяхъ другое знаменитое произведеніе Каламиса—Гермесъ, несущій барана, исполненный для принесенія въ даръ въ Танагру, въ Беотіи. Изъ этихъ копій, въ особенности любопытна статуя, находящаяся въ Англіи, въ коллекціи Пемброка. Мы видимъ здѣсь бога несущимъ барана на своихъ плечахъ, подобно тому, какъ видѣли его въ акропольской статуѣ несущимъ тельца: онъ перекинулъ животное себѣ чрезъ шею, схватилъ его за ноги и держитъ ихъ у себя на груди; онъ стоитъ, сдвинувъ вмѣстѣ свои ноги и соединивъ ступни на одной линіи. Справа и слѣва, за его спиною, совершенно симметрично спускаются внизъ два конца драпировки, доходящія до средины икръ. Гермесъ—съ бородою; ста-

рательно причесанные волосы на его головѣ повязаны тесьмою, лежатъ на лбу завитками и спускаются изъ-за ушей на грудь двумя локонами. Постановка фигуры и всѣ эти подробности убора сильно отзываются архаизмомъ, такъ что древніе писатели критиковали Каламиса по этому поводу не безъ основанія; но рядомъ съ отголоскомъ искуства, готоваго исчезнуть,— отголоскомъ, отъ котораго Каламисъ, безъ сомнѣнія, былъ способенъ освободиться, но который онъ сохранилъ, очевидно, съ умысломъ, —въ Гермесѣ Кріофорѣ мы видимъ ту грацію, которая доставила славу названному художнику. Она выказывается здѣсь въ гибкости и



РИС. 84.— ГЕРМЕСЪ КРІОФОРЪ КАЛАМИСА.

крѣпости юнаго тѣла, въ красотѣ тонкаго стана, въ плавности выгиба туловища и даже въ искусной приставкѣ къ ногамъ крылышекъ, которыя, выступая въ видѣ полукруговъ съ той и другой стороны лодыжекъ, увеличиваютъ точки опора фигуры, но не производятъ впечатлѣнія тяжести. Это впечатлѣніе граціи еще сильнѣе въ Гермесѣ, изваянномъ на одномъ аѳинскомъ алтарѣ и считаемомъ авторитетными знатоками за воспроизведеніе танагрской статуи: до такой степени деликатенъ профиль лица, обрамленнаго волосами, изящно соединяющимися съ остроконечною бородою, до такой степени изященъ и натураленъ изгибъ стана и правдивое движеніе рукъ, держащихъ лапы барана. Столь же хорошо, какъ и статуя Пемброка, барельефъ этотъ позволяетъ видѣть, что нравилось Каламису въ архаизмѣ; еще лучше, чѣмъ эта статуя, онъ даетъ понятіе о достоинствахъ, свойственныхъ великому скульптору (рис. 84).

Полагаютъ, что извѣстно еще одно произведеніе Каламиса—статуя Аполлона, находившаяся въ Керамикѣ, въ Аѳинахъ, и что сохранилось нѣсколько хорошихъ ея копій, изъ которыхъ особенно замѣчательна одна, хранящаяся въ Британскомъ музеѣ и извѣстная подъ названіемъ Аполлона Шуазеля-Гуффье. Справедливо ли это предположеніе—вопросъ весьма сомнительный, хотя и хотѣлось бы рѣшить его въ утвердительномъ смыслѣ. Аполлонъ Шуазеля-Гуффье (рис. 85), высокій, сильный, широкоплечій и довольно полный юноша, стоитъ въ очень непринужденной, спокойной позѣ, слегка согнувъ лѣвую ногу въ колѣнѣ. Тѣло его моделировано широко и просто, но съ нѣкоторыми слѣдами архаической тяжести. Не смотря на

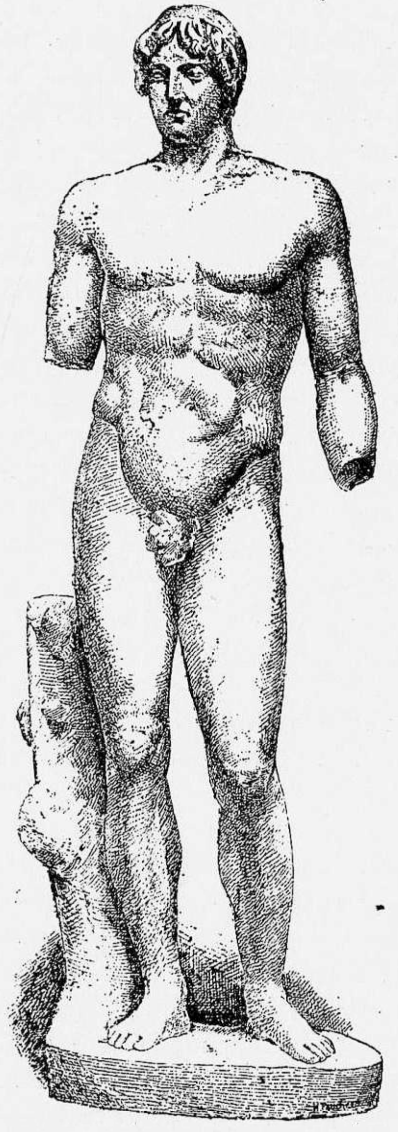


Рис. 85.—Аполлонъ Шуазеля-Гуффье.

это, богъ,—если статуя изображаетъ дѣйствительно бога,—изященъ и граціозенъ. Въ особенности прельщаетъ его общее впечатлѣніе, зависящее, очевидно, отъ удачной гармоніи линій, блеска молодости въ мускулахъ, вылѣпленныхъ жирно и воздержанно. Достоинства этого, въ высшей степени интереснаго, произведенія сосредоточиваются особенно въ головѣ, взятой въ отдѣльности. Волосы, обвязанные нѣсколько выше чела плетешкомъ, разсыпаются по головѣ густыми короткими прядями и раздѣляются на лбу на двѣ массы неравной толщины. Здѣсь въ первый разъ видимъ мы пренебреженіе симметріей, эффектъ котораго чрезвычайно граціозенъ. Лицо, обрамленное столь изящной

прическою, носитъ на себѣ также печать новаго искуства, напоминающаго старое, на смѣну котораго оно явилось. У скульптора еще не видно опредѣленнаго, открытаго намѣренія создать идеальный типъ; онъ воспроизводилъ человѣка, позировавшее предъ нимъ лицо, имѣвшее свои индивидуальныя формы и экспрессію, въ чемъ убѣждаютъ насъ, между прочимъ, пухлость выдающейся впередъ верхней губы и нѣсколько тяжеловатая круглота подбородка; но, сохранивъ эти недостатки отличительныхъ чертъ натурщика, художникъ, благодаря своему инстинкту и таланту, смягчилъ ихъ, приведя въ гармонію съ продолговатостью носа, широтою физіономіи, нѣсколько жирною полнотою ея овала, такъ что этотъ полуреальный, полуидеализированный портретъ атлета производитъ впечатлѣніе граціи, разумѣется, мужской граціи, чуждой всякой аффектаціи, всякаго жеманства. Какъ жаль, что мы не можемъ судить также о граціи Сосандры, столь превозносимой древними авторами!

Вышеизложенное показываетъ—замѣтимъ мимоходомъ,—до какой степени мы несогласны съ мнѣніемъ Вальдштейна, который, въ недавно изданномъ мемуарѣ, старается доказать, что Аполлонъ Шуазеля-Гуффье, не смотря на свое имя, изображаетъ неболѣе какъ атлета, а именно кулачнаго бойца, на томъ основаніи, что будто-бы въ этой статуи прежде всего бросается въ глаза выраженіе грубой силы. Напротивъ того, насъ поражаетъ въ ней преимущественно граціозность, хотя аргуметы, выставленные г. Вальдштейномъ въ доказательство того, что это замѣчательное произведеніе принадлежитъ рѣзцу современника Каламиса, Пиѳагору Регіонскому, кажутся намъ заслу-

живающими серіознаго вниманія. По словамъ Плинія, Пиѳагоръ прежде всѣхъ началъ искусно воспроизводить волосы и придавать выпуклость жиламъ; волосы въ Шуазелевской статуѣ дѣйствительно чрезвычайно изящны и исполнены совершенно поновому, и во всѣхъ извѣстныхъ намъ повтореніяхъ этого типа мы находимъ весьма хорошо обозначенными нѣкоторыя вены, наприм., на рукахъ и ногахъ. Эти частности, очевидно, служили главными отличительными чертами подлинника.

Не грація характеризуетъ искуство Мирона, о произведеніяхъ котораго мы можемъ, къ счастію, составить себѣ лучшее понятіе, чѣмъ о произведеніяхъ Каламиса и Пиѳагора.

Миронъ родился въ Элевѳеріяхъ, между Аѳинами и Ѳивами, подобно Фидію учился у аргосца Агелада, современника Каламиса, и явился рѣшительнымъ новаторомъ, смѣлость котораго по достоинству оцѣнена античными писателями. Было вполнѣ естественно, что новизна, внесенная Каламисомъ въ аттическое искуство, та грація, которая заключается исключительно въ нюансахъ, въ тонкихъ и легкихъ оттѣнкахъ, и потому съ трудомъ достижима въ скульптурномъ и живописномъ набросќѣ, должна была поражать древнихъ. Но выразившійся въ ней прогрессъ, воспользоваться которымъ было трудно для посредственныхъ художниковъ, казался нестоль важнымъ, какъ шагъ впередъ, сдѣланный Мирономъ въ его Дискоболѣ.

Лукіанъ описываетъ эту знаменитую статую съ изящною точностью: она изображала атлета, нагнувшагося и готовящагося метнуть дискъ; наклоненная голова его обращена лицемъ къ правой, поднятой

вверхъ и отставленной нѣсколько назадъ рукѣ, вооруженной дискомъ, и это движеніе головы, такъ сказать, управляетъ положеніемъ всего тѣла. Для соблюденія равновѣсія, правая нога, твердо стоящая на землѣ, согнута въ колѣнѣ, тогда какъ лѣвая, еще болѣе поджатая нога опирается только на свои пальцы. Дискоболъ былъ исполненъ изъ бронзы.

Знаменитая мраморная статуя палаццо-Массими-делле-Колонне и другая, также мраморная статуя, хранящаяся въ Ватиканскомъ музеѣ, суть копіи этого произведенія, что не подлежитъ никакому сомнѣнію, такъ какъ поза изображенной фигуры вполнѣ соотвѣтствуетъ древнимъ описаніямъ Мироновскаго Дискобола, стиль обѣихъ статуй оригиналенъ и, въ тѣхъ или другихъ подробностяхъ мускулатуры, въ тѣхъ или другихъ частяхъ моделировки, видна техническая сухость, свойственная бронзовой скульптурѣ. Квинтиліанъ, по нашему мнѣнію, до нѣкоторой степени справедливо восклицаетъ: «Найдется ли произведеніе болѣе искривленное, болѣе вычурное, чѣмъ знаменитый Дискоболъ Мирона?». На самомъ дѣлѣ, если вдругъ взглянуть на Дискобола послѣ тѣхъ статуй, которыя мы разсматривали до сей поры, статуй архаическихъ, съ простыми позами, такъ сказать, монотонныхъ, трудно не упрекнуть его въ насильственности позы и не сказать, что талантъ Мирона былъ до нѣкоторой степени склоненъ къ изысканности и усилію (рис. 86).

Но именно съ этой стороны творчество этого художника представляется намъ новымъ и необычайно смѣлымъ. До него, скульпторы, покоряясь, быть можетъ, условіямъ еще юной техники, или же тонкому чувству общихъ требованій скульптуры, давали сво-



рис. 86.—Дисковолъ Мирона.

имъ фигурамъ спокойныя позы, или, по крайней мѣрѣ, выбирали такія положенія, при которыхъ тѣло и каждый изъ его членовъ могутъ оставаться на одномъ мѣстѣ, не чувствуя утомленія. Позы исключительныя, движенія особенно сильныя, не прельщали ихъ воображенія и не соблазняли ихъ руки, какъ выходящія за предѣлы ихъ искуства или недоступныя для его средствъ. Скульптура, порожденная, очевидно, необходимостью дать матеріальную форму рисовавшимся въ воображеніи богамъ, не простирала, въ первое время, стремленія своего дальше изготовленія окаменѣлыхъ идоловъ, которымъ ихъ холодная суровость, ихъ неподвижная скованность, ихъ покой, глубокій, какъ сонъ, придавали въ тишинѣ святилищъ какое-то таинственное величіе. Робость младенческаго искуства, неудовлетворительность первоначальныхъ инструментовъ и пріемовъ, непозволявшая ни отдѣлить руку отъ торса, ни выставить ногу впередъ,—эти матеріальныя препятствія, вмѣстѣ со стойкостью народнаго уваженія къ древнѣйшимъ изображеніямъ боговъ, должны были, если не останавливать прогрессъ, то удерживать его на одной и той же узкой дорогѣ.

Конечно, читатель не забылъ Критія и Несіота и группу Тиранноубійцъ. Оба героя, въ стремительномъ порывѣ, бѣгутъ на совершеніе своего подвига; съ сильнымъ жестомъ они подняли свои руки, вооруженныя кинжалами, но этотъ жестъ—не простое, мимолетное движеніе, не мгновенное расположеніе, принятое мускулами: онъ не чисто-матеріальный, но есть живое и мощное выраженіе чувствъ, одушевляющихъ Гармодія и Аристогитона, ихъ смѣлой рѣшимости на мщеніе. Положеніе обоихъ заговорщиковъ, при всей своей

оживленности, остается, въ нѣкоторомъ родѣ, спокойнымъ, и потомство не могло иначе представить себѣ героевъ аѳинской свободы. Напротивъ того, Миронъ, такъ сказать, окаменилъ мечущаго дискъ атлета въ тотъ опредѣленный моментъ, когда дискъ готовъ вылетѣть изъ бросающей его руки,—въ минуту, или, вѣрнѣе, въ мимолетную секунду полнаго напряженія и гибкости мускуловъ, за которою должно послѣдовать неуловимо для глаза общее ослабленіе мускуловъ тѣла, выпрямившагося и снова пришедшаго въ покой. Здѣсь мы имѣемъ дѣло какъ-бы съ однимъ изъ снимковъ мгновенной фотографіи, воспроизводящихъ движеніе мускуловъ во время самой ихъ игры и представляющихъ, наприм., человѣка, идущаго по лѣстницѣ, причемъ одна изъ его ногъ находится между только-что покинутою ступенью, и тою, на которую она готова стать.

Но если и очевидно, что Дисколовъ, будучи живымъ, состоящимъ изъ тѣла и костей, могъ бы, безъ утомленія, не болѣе минуты вынести напряженіе своей правой ноги и правой руки и положеніе лѣвой ноги, едва упирающейся кончикомъ ступни, мы все-таки удивляемся тонкой наблюдательности и увѣренности руки, съ которыми Миронъ осуществилъ свою смѣлую концепцію. Схватить движеніе Дискобола было тѣмъ труднѣе, что оно въ самой натурѣ крайне непродолжительно; чтобы его подмѣтить, нуженъ былъ вѣрный и быстрый глазъ, чтобы его выбрать — большая рѣшительность, чтобы воспроизвести—рѣдкое знаніе игры мускуловъ и законовъ равновѣсія. Въ заслугу Мирону и въ лучшую похвалу Дискоболу должно быть поставлено, что все въ этомъ мастерскомъ произведе-

ніи—какъ общее положеніе тѣла, такъ и анатомическія подробности,—вполнѣ согласно съ натурою. Очевидно, это—памятникъ не реалистическаго искуства, берущаго натуру и старающагося воспроизвести ее цѣликомъ, даже съ ея недостатками, но искуства, которое не любитъ предаваться безпорядочной или только свободной импровизаціи, наблюдаетъ природу широкимъ, осмысленнымъ взоромъ и передаетъ ее вѣрно, не переставая быть независимымъ. Хотя вѣрность природѣ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ простирается очень далеко, какъ, напр., въ движеніи повисшей лѣвой руки и въ столь правдивомъ, естественномъ положеніи опущенныхъ пальцевъ, однако другія части трактованы совсѣмъ свободно. Въ послѣднемъ отношеніи, особенно интересна голова; тѣло атлетовъ, профессія которыхъ способствовала развитію ихъ мускуловъ, конечно, отличалось необычайною крѣпостью и гибкостью; они, по большей части, бывали красивы, и ихъ совершенныя формы представляли превосходный матеріалъ для воспроизведенія въ искуствѣ; но если судить по нѣкоторымъ головамъ, имѣющимъ несомнѣнно портретное сходство и сработаннымъ скульпторами-реалистами (рис. 77, 78, 87), самый образъ жизни и упражненія атлетовъ сообщали ихъ физіономіямъ грубыя, а иногда и звѣрскія черты, непросвѣтленныя отблескомъ ума и чувства, безъ котораго не бываетъ вполнѣ совершенной даже матеріальной красоты. Не говоримъ уже о шрамахъ, обезображивавшихъ ихъ носъ, уши или губы и производившихъ уродство. Голова Дискобола лишена правильности и, въ этомъ отношеніи, не можетъ быть названа произведеніемъ идеальнымъ. Короткіе волосы, лежащія на ней густо

безъ излишняго параллелизма и симметріи, низкій лобъ и грубоватыя черты лица какъ нельзя болѣе гармонируютъ съ тѣломъ, какъ нельзя болѣе характеристичны для атлета; достойно вниманія лицо, въ которомъ не дрожитъ ни одинъ мускулъ, какъ слѣдовало бы при напряженіи, которое дѣлаетъ метатель диска. Видимо, идеаломъ красоты мужскаго лица для Мирона было спокойствіе: всякое нарушеніе правильности его линій казалось ему гримасою, и, въ этомъ отношеніи, онъ считалъ себя въ правѣ не держаться строго натуры. Любопытно сравнить голову Дискобола съ головою болѣе древней статуи Шуазеля-Гуффье, менѣе свободною по фактурѣ и стилю, но, по нашему мнѣнію, задуманною въ томъ же духѣ, съ такимъ же стремленіемъ къ идеальности формы.



РИС. 87.—ГОЛОВА АТЛЕТА (бронза, найд. въ Олимпіи).

То же направленіе творчества, которое прельщаетъ насъ въ Дискоболѣ, мы находимъ въ Марсіи, удивленномъ при видѣ свирѣлей, изобрѣтенныхъ Аѳиною. Если предположить, что извѣстная статуя этого сюжета, находящаяся въ Латранскомъ музеѣ, въ Римѣ, прямо

воспроизводитъ знаменитое бронзовое изваяніе Мирона, то нетрудно признать, что и здѣсь этотъ художникъ смѣло выбралъ исключительное, скоропреходящее движеніе и передалъ его съ удивительнымъ чувствомъ натуры и правды. Подъ впечатлѣніемъ мгновеннаго удивленія, Марсій откинулся тѣломъ назадъ и опирается на лѣвую, слегка согнутую ногу; руки статуи отбиты у плечъ и утрачены, но видно, что правая рука была поднята вверхъ и заслоняла, какъ-бы защищала лицо, лѣвая же рука была отставлена назадъ съ раскрытою кистью и пальцами, въ положеніи, выражающемъ испугъ (рис. 88).

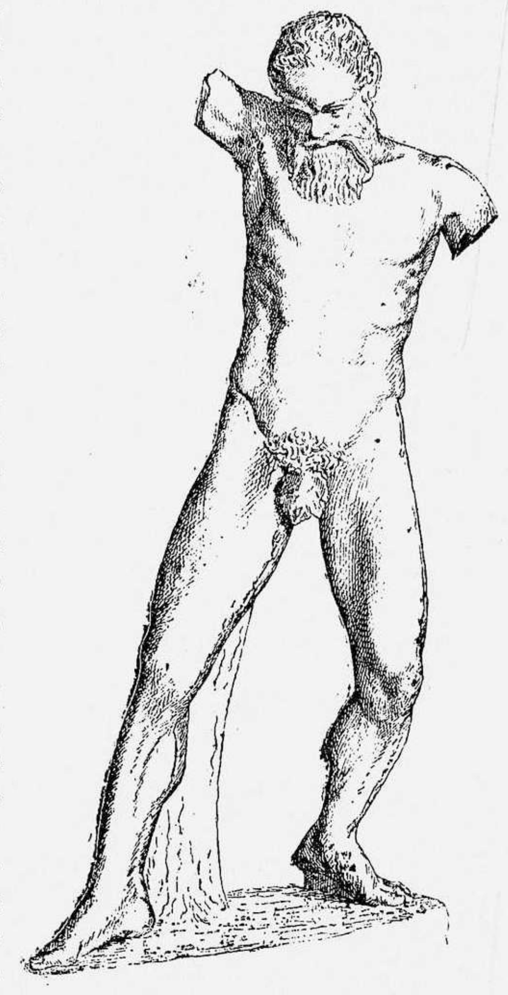


РИС. 88.— МАРСІЙ ЛАТРАНСКАГО МУЗЕЯ.

Невозможно придумать лучшую позу и лучшій жестъ для выраженія удивленія и таинственнаго страха. Выборъ этой позы и жеста свидѣтельствуетъ о рѣдкой наблюдательности художника, доказываемой уже однимъ тѣмъ фактомъ, что скульпторъ, реставрировавшій разбитую Латранскую статую, превратилъ ее въ пляшущаго сатира, потому что считалъ задачею скульптуры воспроизводить преимущественно движенія болѣе или менѣе длительныя, и только ритмомъ пляски могъ объяснить себѣ положеніе тѣла фигуры.

Стремленіе Мирона къ передачѣ скоропреходящихъ движеній до такой степени характеризуетъ его талантъ, что одинъ тонкій критикъ видѣлъ въ Марсіи нѣчто еще болѣе тонкое, а именно борьбу двухъ противоположныхъ движеній; онъ находилъ, что поза правой ноги выражаетъ уже кончающееся движеніе впередъ, тогда какъ лѣвая нога и лѣвая рука представляютъ только-что начинающееся движеніе назадъ. Это мнѣніе остроумно, но едва ли справедливо, и едва ли Миронъ имѣлъ въ виду столь хитрую задачу. Въ головѣ Марсія выказывается новая оригинальность изобрѣтательнаго художника: онъ хотѣлъ, чтобы лицо выражало тѣ же ощущенія, о которыхъ свидѣтельствуетъ положеніе тѣла; здѣсь мы впервые находимъ попытку этого рода (относительно архаической улыбки мы уже высказались и знаемъ ея настоящее значеніе). Удивленіе и ужасъ, рисующіеся на полузвѣрскомъ лицѣ сатира, доказываютъ, что означенная попытка удалась Мирону.

Наконецъ, чтобы отдать знаменитому скульптору полную справедливость, необходимо отмѣтить чрезвычайное разнообразіе трактованныхъ имъ сюжетовъ,

которые онъ бралъ преимущественно изъ обыденной жизни; въ особенности надо отозваться, подобно древнимъ писателямъ, съ похвалою объ его необыкновенномъ искуствѣ изображать животныхъ. Многочисленныя эпиграммы *Антологіи* превозносятъ удивительную натуральность бронзовой коровы, несомнѣнная копія съ которой сохранилась въ изваяніи, представленномъ на рис. 89. «Пастухъ—восклицаетъ Анакреонъ,—паси свое стадо подальше отъ коровы Мирона, а не-то тебѣ покажется, что она дышетъ, и ты угонишь ее вмѣстѣ со своими быками».

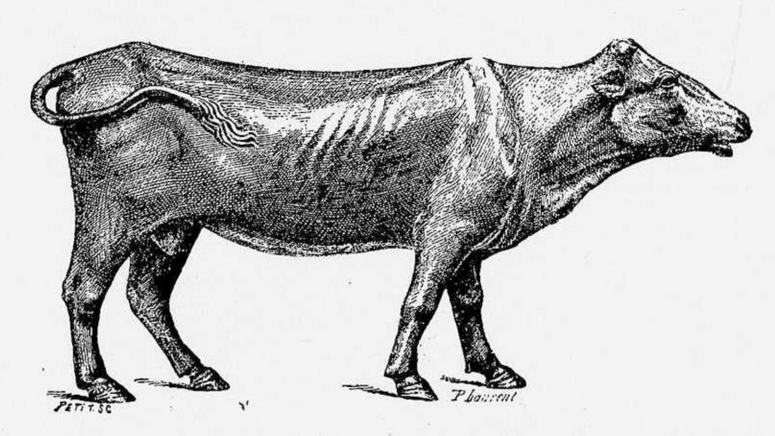


РИС. 89.—КОРОВА МИРОНА.

Благодаря Мирону, скульптура вышла хотя и не изъ дѣтства, но изъ отрочества: съ его появленія, она стала, наконецъ, обладать всею своею силою, всѣми своими средствами, и сдѣлались ей извѣстны всѣ тайны формъ и человѣческой анатоміи. Она сдѣлалась способною воспроизводить всевозможныя позы, получила

право изображать любые жесты, поняла, что лицо—это зеркало души—должно отражать въ себѣ всѣ чувства и ощущенія, что, вслѣдствіе совершенства извѣст-



рис. 90.—Атлетъ, вынимающій у себя изъ ноги занозу (бронза въ собр. Э. Ротшильда).

ныхъ орудій и техническихъ пріемовъ, бронза и мраморъ поддаются всякому желанію художника. Еще небольшое усиліе—и скульптура освободится отъ остатка сухости и грубости, въ которомъ еще имѣетъ

право укорять ее очень взыскательная критика. Поэтому не удивительно, что Миронъ создалъ школу, нѣкоторыя произведенія который, замѣчательныя своимъ достоинствомъ, весьма сильно напоминаютъ его манеру. Какъ на одно изъ такихъ произведеній, укажемъ на хранящуюся въ Мюнхенскомъ музеѣ статую атлета, наливающаго масло себѣ на ладонь. Кромѣ того, есть произведенія, исполненныя въ томъ же духѣ и выказывающія въ своихъ художникахъ то же эстетическое чувство. Изъ подобныхъ скульптуръ, мы придаемъ особенный интересъ небольшой бронзовой фигурѣ, найденной въ Спартѣ (теперь—въ собраніи Эдмунда Ротшильда). Это—самая древняя изъ дошедшихъ до насъ копій оригинала, пользовавшагося въ древности большимъ почетомъ, какъ можно заключить о томъ по множеству и достоинству его повтореній. Молодой пастухъ, или молодой атлетъ, состязавшійся въ бѣгѣ, сидитъ на камнѣ и вытаскиваетъ изъ лѣвой ноги своей занозу. Прекрасная поза, свободное движеніе, большая голова съ густыми и короткими волосами, лицо, выражающее вниманіе, напоминаютъ тѣ характеристическія особенности, на которыя было указано нами при изученіи Дискобола и Марсія (рис. 90). Наконецъ, нѣкоторыя черты типа, приданнаго Дискоболу, были усвоены еще на много лѣтъ даже величайшими скульпторами; такова, наприм., выпуклость лба при началѣ носа — странная особенность, встрѣчающаяся въ Ѳезеѣ Фидія, въ Діалуменѣ Поликлета, въ Гермесѣ Праксителя и во множествѣ другихъ памятниковъ.

V

Фидій

Аѳинянинъ Фидій, сынъ Хармида, родился, вѣроятно, между 490 и 485 годами до Р. Хр. Безъ сомнѣнія, онъ занимался вначалѣ, подобно своему брату, Панэну, живописью, но вскорѣ предпочелъ ей скульптуру, научившись послѣдней въ школѣ Гигія, или Гигесія, современника Критію и Несіоту, а потомъ въ школѣ знаменитаго аргосца Агелада. Общепринято выставлять Фидія величайшимъ скульпторомъ всѣхъ временъ; имя его сдѣлалось синонимомъ идеальнаго совершенства, и эпитетъ: «божественный», считается вполнѣ подходящимъ для опредѣленія его генія. Если бы онъ явился послѣ Каламиса и Мирона и только довелъ до апогея уже поднятое ими столь высоко искуство, сдѣлавъ громадный шагъ впередъ послѣ пройденныхъ ими шаговъ, то и тогда онъ былъ бы достоинъ великой славы; но какую же идею должны мы составить объ его дарованіи, когда примемъ въ соображеніе, что онъ вышелъ изъ той же точки отправленія, какъ и названные два мастера, бывшіе его современниками, что въ началѣ своей карьеры онъ имѣлъ предъ собою тѣ же, что и они, образцы, и все-таки превзошелъ ихъ обоихъ, оставилъ ихъ позади себя столь далеко, что между нимъ и ими не можетъ быть даже никакого сравненія? Кромѣ того, творчество Фидія было столь самобытно, что инціатива Каламиса и Мирона, не смотря на всю свою оригинальность, повидимому, не произвела на него вліянія, и что онъ самъ, какъ кажется, не оказалъ для нихъ никакой услуги.

Въ Фидіи — какъ-бы два художника: скульпторъ, исполнившій Аѳину-Промахосъ, Аѳину-Парѳеносъ и Олимпійскаго Зевса, и другой—декораторъ Парѳенона. Двоякая дѣятельность Фидія шла одновременно, и созданныя имъ произведенія двоякаго рода одинаково упрочили его славу; но между тѣми и другими существуетъ разница. Къ несчастію, для насъ не сохранилось ни одного образца его работъ въ первомъ родѣ, самыхъ оригинальныхъ и совершенныхъ, какими выставляютъ ихъ древніе авторы; объ исполненныхъ имъ самимъ статуяхъ, которыя вполнѣ выказывали бы его несравненный талантъ, мы знаемъ только по темнымъ и неполнымъ описаніямъ и по неискуснымъ и неточнымъ копіямъ, порою предательски искажающимъ подлинники. Отъ фронтонныхъ группъ, фриза и метоповъ Парѳенона дошло до насъ немало кусковъ, восхитительныхъ, не смотря на порчу, причиненную имъ временемъ и людьми, болѣе жестокими, чѣмъ время; но фронтоны, фризъ и метопы исполнены не самимъ Фидіемъ, или вышли изъ-подъ его рѣзца только отчасти. Принявъ гипотезы, даже самыя благопріятныя для великаго скульптора, мы должны будемъ признать, что всѣ эти памятники принадлежатъ ему по сочиненію и изваяны подъ его руководствомъ, но что собственноручно онъ трудился только надъ нѣкоторыми фигурами фронтонныхъ группъ и надъ рисункомъ фриза, картоны для котораго разработаны имъ со всею подробностью.

Фидій заслуживаетъ того, чтобы мы на одинъ разъ

отступили отъ своего метода и описали Аѳину-Промахосъ, Аѳину-Парѳеносъ и Олимпійскаго Зевса такъ, какъ если бы эти шедевры красовались еще предъ нашими восхищенными взорами во всемъ блескѣ своего матеріала—бронзы, золота и слоновой кости.

Аѳина-Промахосъ, колоссальная бронзовая статуя, стоявшая при входѣ въ акрополь, была произведеніемъ юности Фидія. Исполненіе ея относятъ къ послѣднимъ годамъ правленія Кимона; но уже и тогда Фидій пользовался знаменитостью. Первою статуей, которую ему приписываютъ, была хрисоэлефантинная Аѳина, назначенная для храма Пеллены, въ Ахаіѣ; безъ сомнѣнія, между 465 и 460 годами исполненъ имъ бронзовый ex-voto, принесенный аѳинянами въ въ даръ дельфійскому храму, въ память мараѳонской битвы: то была группа, изображавшая боговъ, Аѳину, Аполлона, и первыхъ аѳинскихъ героевъ, между прочимъ, Эрихѳея, Кекропса и, наконецъ, мараѳонскаго побѣдителя, Мильтіада. Около того же времени, Фидій сдѣлалъ для храма Платеи деревянную золоченую статую Аѳины-Ареи. Но изъ всѣхъ этихъ произведеній, особенно славилась Аѳина - Промахосъ. Будучи ростомъ въ девять метровъ, она стояла на широкомъ пьедесталѣ, нѣсколько позади Пропилеевъ, и опиралась правою рукою на копье, а лѣвою поддерживала щитъ, который впослѣдствіи Мисъ украсилъ барельефами; голова, покрытая шлемомъ и наклоненная, была обращена къ городу Аѳинамъ и смотрѣла на него съ благоволеніемъ. Такою, по крайней мѣрѣ, мы видимъ богиню на нѣкоторыхъ аѳинскихъ монетахъ. Если судить по этимъ, недостаточно опредѣлительнымъ, документамъ и по нѣсколькимъ довольно

темнымъ текстамъ, въ этой статуѣ не было ничего оригинальнаго, кромѣ ея огромной величины: неподвижность и почти безстрастность ея позы, равно какъ и стиль двухъ туникъ, падавшихъ внизъ правильными складками, напоминали старинныхъ мастеровъ и любимые пріемы архаической школы. При исполненіи Аѳины-Промахосъ, Фидій, очевидно, еще не освободился отъ традицій. При всемъ томъ, по словамъ Зосима, готѳы, завладѣвъ акрополемъ, отступили при видѣ богини, стоявшей во всеоружіи и преграждавшей имъ путь. Изъ этого видно, какимъ выраженіемъ величія и сверхчеловѣческой доблести Фидій замѣнилъ угрюмую неподвижность и холодную улыбку древнихъ идоловъ.

Но вотъ, за Кимономъ слѣдуетъ Периклъ. Аѳины, свободные, могущественные, богатые своимъ золотомъ и золотомъ своихъ союзниковъ, стараются всѣми силами превзойдти остальную Элладу въ славѣ и во всѣхъ благахъ мира. Древній городъ Эрихѳея, Пирей, Элевзисъ и вся Аттика, усѣеваются храмами, и эти храмы населяются статуями. Постигнувъ геніальность своего друга, Фидія, Периклъ поручаетъ ему надзоръ надъ осуществленіемъ своихъ обширныхъ художественныхъ предпріятій и, прежде всего, предоставляетъ ему акрополь, гдѣ великолѣпнѣйшее изъ святилищъ, божественный Парѳенонъ, жилище великой дѣвы Аѳины, должно изгладить изъ памяти Гекатонпедонъ, сожженный яростью мидійцевъ.

Парѳенонъ весь, съ основанія и до вершины, можно назвать превосходнѣйшимъ созданіемъ Фидія. Являясь то архитекторомъ, то скульпторомъ, онъ давалъ толчокъ всѣмъ работамъ, и въ малѣйшихъ подробностяхъ

постройки и украшенія этого храма давалъ чувствовать авторитетность своего непогрѣшимаго вкуса. Онъ сочинилъ дивныя фронтонныя группы и, безъ сомнѣнія, изваялъ самыя замѣчательныя изъ ихъ фигуръ; онъ нарисовалъ картоны для фриза, окружающаго целлу торжественною процессіею шествующихъ фигуръ и всадниковъ; онъ выбралъ сюжеты и сдѣлалъ распредѣленіе восьмидесяти метоповъ. Онъ столь высоко господствовалъ надъ плеядою своихъ талантливыхъ сотрудниковъ — надъ архитекторами Иктиномъ, Калликратомъ и Мнесикломъ, скульпторами Алкаменомъ, Агоракритомъ Паросскимъ, Кресилаемъ, Колотомъ и Пэоніемъ, собственнымъ братомъ, живописцемъ Панэномъ,—что ни одинъ памятникъ никогда не бывалъ до такой степени, какъ Парѳенонъ, обязанъ своимъ совершенствомъ единству идеи, вложенной въ его общую форму, и гармоніи деталей. Наконецъ, Фидій предоставилъ себя самому воздвигнуть въ центрѣ этого великолѣпнаго святилища огромную статую Аѳины-Парѳеносъ, для которой люди, въ теченіе вѣковъ, не находили похвалъ, равносильныхъ своему восторгу.

Замѣтимъ тотчасъ же, что красоту метоповъ, по нашему мнѣнію, чрезчуръ преувеличивали. Извѣстно, что въ дорическихъ храмахъ, квадратныя пространства между триглифами во фризѣ надъ колоннами то оставлялись пустыми, то украшались барельефами, смотря по желанію зодчихъ и по средствамъ, находившимся въ ихъ распоряженіи. Слѣдовательно, метопы—только декоративные аксессуары; значеніе ихъ—второстепенное, сравнительно съ значеніемъ фронтона. Очень естественно, что Фидій предоставилъ ихъ исполненіе своимъ ученикамъ, и ни одинъ изъ этихъ барельефовъ, какъ намъ кажется, не отмѣченъ печатью его генія. Уцѣлѣвшіе метопы принадлежатъ всѣ южной сторонѣ храма; изображаютъ они сцены, любимыя древними скульпторами,—эпизоды битвы кентавровъ съ лапиѳами. На свадьбѣ Пириѳоя, на которой присутствовалъ его другъ, великій аѳинскій герой Ѳезей, опьянѣвшіе кентавры хотѣли насиловать женъ лапиѳовъ, и между оскорбителями и мужьями ихъ жертвъ произошла стычка въ самой залѣ пиршества. Та же самая битва изображена на фризѣ храма Ѳезея въ Аѳинахъ; мы находимъ ее также въ храмѣ Аполлона Эпикурейскаго въ Бассахъ и на западномъ фронтонѣ Зевсова храма въ Олимпіи. Въ Парѳенонѣ трудно было избѣгнуть однообразности при воспроизведеніи подобнаго сюжета: пришлось разбить его на отдѣльные эпизоды, такъ что въ каждомъ метопѣ является не больше двухъ фигуръ. Скульпторы, работая, очевидно, въ духѣ Фидія—такъ какъ здѣсь выказываются вся находчивость его воображенія и тонкость его вкуса,— удачно избѣгли опасности, вопервыхъ тѣмъ, что помѣстили метопы Кентавромахіи въ перемежку съ метопами инаго содержанія, а вовторыхъ тѣмъ, что постоянно разнообразили въ деталяхъ данную сцену—битву одного лапиѳа съ однимъ кентавромъ. Какъ справедливо замѣчаютъ, метопы, въ своей совокупности, представляютъ рядъ группъ, въ которыхъ тэма борьбы кентавра съ лапиѳомъ развивается послѣдовательно: художникъ беретъ дѣйствіе въ самомъ его началѣ и затѣмъ передаетъ всѣ его фазы. Легко себѣ представить, къ какимъ разнообразнымъ и постоянно новымъ комбинаціямъ давала ему по-

водъ подобная концепція. Такимъ образомъ, мы видимъ на метопахъ то нерѣшительную борьбу человѣка съ получеловѣкомъ-полуконемъ, то человѣка, осиленнаго чудовищемъ, то послѣдняго побѣжденнаго первымъ; здѣсь одинъ, а тамъ другой лежитъ на землѣ, или стоитъ въ торжествующей позѣ, попирая своего поверженнаго противника ногою или копытомъ; здѣсь кентавръ помѣщенъ справа, а тамъ — слѣва, и ни въ одномъ метопѣ не повторяется жеста и позы, изображенныхъ на какомъ-либо другомъ метопѣ. Время отъ времени (какъ это доказывается двумя примѣрами), борющійся лапиѳъ замѣняется похищаемою женою липиѳа, причемъ ея одежда и развѣвающіяся по воздуху драпировки составляютъ удачный контрастъ съ наготою и мускулистою анатоміей мужскаго тѣла (рис. 91).

Указанное разнообразіе дополняется различіемъ фактуры: стоитъ только поставить рядомъ нѣсколько метоповъ и сравнить ихъ въ отношеніи техники, чтобы убѣдиться въ принадлежности ихъ не одному и тому же рѣзцу. Всѣ они имѣютъ столь высокій рельефъ, что изображенныя фигуры походятъ скорѣе на статуи, прислоненныя къ мраморнымъ плитамъ, чѣмъ на барельефы, и этотъ фактъ, столь необычайный для разсматриваемаго времени, доказываетъ, что работавшіе надъ ними разные скульпторы подчинялись идеѣ, а, быть можетъ, и прямому наставленію, или приказу одного мастера. Но если остановиться со вниманіемъ на подробностяхъ композиціи и фактуры, то замѣтишь, что група одного метопа сочинена свободно, съ большимъ жаромъ и удачнымъ движеніемъ; въ другомъ метопѣ, она менѣе смѣла и до нѣкоторой степени отзывается архаическою грубостью; кентавръ здѣсь массивенъ, ноги его менѣе стройны, и онъ поднялся на-дыбы съ меньшею мускульною силою; въ анатоміи его членовъ, равно какъ и членовъ лапиѳа,

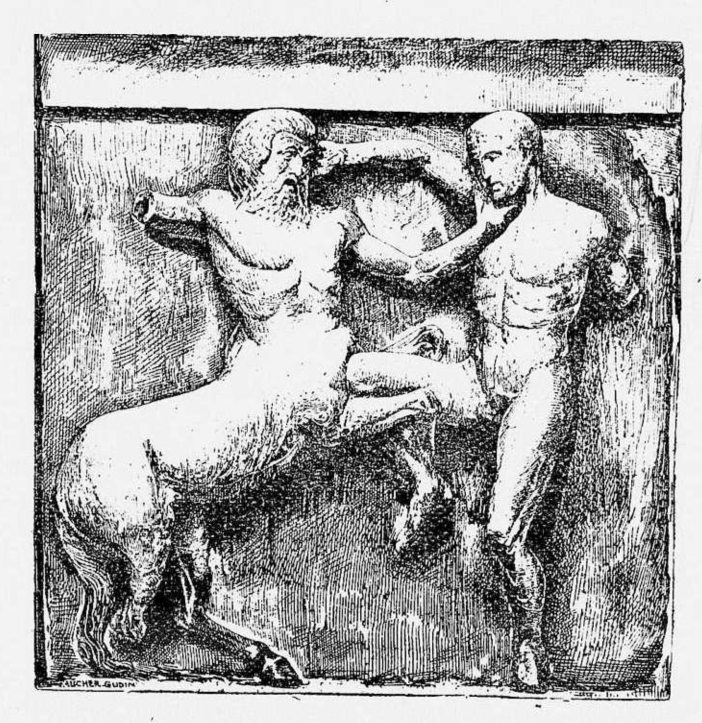


Рис. 91.—Одинъ изъ Парѳенонскихъ метоповъ.

меньше знанія и правды. Словомъ, въ числѣ метоповъ оказываются лучшіе и худшіе: какъ тѣ, такъ и другіе, вышли изъ одной мастерской, но первые суть произведенія болѣе способныхъ скульпторовъ.

Какъ мы уже сказали, фризъ, подобно метопамъ, ис-

полненъ не самимъ Фидіемъ. Несчетная толпа божествъ, жрецовъ, юношей, молодыхъ дѣвушекъ, всадниковъ, опоясывающая целлу полосою въ 160 метровъ длины и представляющая торжественную процессію то величавыхъ, то граціозныхъ фигуръ, должна быть признана также коллективнымъ произведеніемъ искуснѣйшихъ учениковъ, образовавшихся въ школѣ Фидія. Уже давно замѣчено, что во фризѣ, подобно тому, какъ и въ метопахъ, нѣкоторыя группы значительно ниже остальныхъ въ отношеніи красоты, хотя и нельзя сказать, чтобы художникъ не заботился о ней: объяснить это можно тѣмъ, что надъ фризомъ трудились различныя руки, что отдѣльныя его части исполнялись различнымъ пріемомъ, причемъ порою являлось воспоминаніе архаической жесткости и сухости. Но общую композицію нельзя не приписать самому великому мастеру; даже больше—нельзя не признать, чтобы не принадлежалъ ему детальный рисунокъ фриза—то, что художники называютъ картономъ, такъ какъ одинъ Фидій былъ способенъ къ столь новому, столь оригинальному сочиненію.

Скульпторъ прежней школы—говоритъ одинъ тонкій критикъ — расположилъ бы процессію вокругъ храма безъ начала и конца, подобно рядамъ фигуръ, которыми живописцы-керамисты окружали греческія вазы стараго стиля. Фидій, напротивъ того, представилъ начальный и конечный пункты шествія и всѣ, участвующія въ немъ, лица увлеченными однимъ и тѣмъ же движеніемъ. Начинаясь въ юго-западномъ углу Парѳенона, двѣ части процессіи направляются одна направо, а другая налѣво, и соединяются въ центральной группѣ восточнаго фасада.

Фризъ изображаетъ приготовленія къ панаѳинейскому жертвоприношенію, но не самое жертвоприношеніе: даже центральная сцена составляетъ только эпизодъ этого пролога,—жреца, который, прежде чѣмъ приступить къ закланію жертвенныхъ животныхъ, отдаетъ эфебу свой аккуратно-сложенный плащъ. Если вспомнить, что всѣ подробности религіозныхъ обрядовъ имѣли у грековъ одинаковую важность, то нельзя не удивляться искуству, съ какимъ Фидій избралъ, для воспроизведенія одного изъ такихъ обрядовъ, моментъ, когда процессія только-что образуется, когда жертвоприношеніе еще не совершилось, и чрезъ то могъ свободно группировать дѣйствующія лица своей обширной картины, сообщить разнообразіе и непринужденность ихъ позамъ и движеніямъ, которыя не годились бы для нихъ чрезъ нѣсколько минутъ, въ ту торжественную пору, когда жрецъ, среди благоговѣйнаго молчанія стоящей симметрично, согласно ритуалу, толпы, начнетъ вонзать ножъ въ горло своихъ жертвъ. Благодаря этому удачно-выбранному моменту, естественныя, простыя группы эфебовъ, женщинъ и старцевъ разнообразятъ монотонность отчасти уже образовавшагося шествія. Канифоры, благородныя молодыя аѳинскія дѣвушки, несущія священныя кошницы, старцы, избранные изъ числа красивѣйшихъ въ племени для принесенія богинѣ вѣтвей оливы, выступаютъ съ важностью и въ порядкѣ; но, на ряду съ ними, мы видимъ гражданъ и правителей города, стоящихъ, опершись на посохи, и непринужденно разговаривающихъ между собою, тогда какъ жертвенныя животныя мычатъ и безпорядочно бьются въ рукахъ служителей, и образуется блестящій отрядъ

молодыхъ всадниковъ, сыновей лучшихъ фамилій, составляющихъ красу и дорогую надежду Аѳинъ. Къ этимъ важнымъ группамъ примѣшиваются болѣе обыденныя сцены, даже эпизоды совсѣмъ ничтожные; такъ, напр., представлены: аѳинянинъ, надѣвающій на себя тунику; неподалеку отъ него, еще не сѣвшій на коня всадникъ, разговаривающій съ друзьями, и его конь, отгоняющій мордою муху, которая укусила его въ ногу повыше копыта. Простота этихъ сценъ возвышается присутствіемъ боговъ, узнаваемыхъ по ихъ сверхчеловѣческому росту, по величавости ихъ лицъ, по благородству ихъ позъ: сидя въ двухъ группахъ, они смотрятъ на пышное шествіе, приготовляющееся въ честь Аѳины (рис. 92).

Положеніе метоповъ внѣ храма, на открытомъ воздухѣ, позволяло дать фигурамъ большую выпуклость; для фриза же, помѣщеннаго въ перистилѣ, въ слабомъ освѣщеніи, требовался рельефъ менѣе значительный, и это, для учениковъ Фидія, приготовленныхъ къ трудамъ такого рода архаическою традиціей, составляло весьма благодарное условіе успѣха. Припомнимъ мараѳонскую, охоменскую или неаполитатанскую погребальныя стелы и акропольскую Богиню на колесницѣ. Но Фидій и тутъ сдѣлалъ нововведеніе: по нашему мнѣнію, онъ первый понялъ, что очень низкій рельефъ, данный каждой фигурѣ, позволяетъ помѣщать нѣсколько фигуръ одну надъ другою въ различныхъ планахъ и такимъ образомъ увеличивать число фигуръ,—стало быть, сообщать произведенію жизнь, разнообразіе и иллюзію натуры.

Мы нé знаемъ въ точности, какое примѣненіе имѣла во фризѣ полихромія; по крайней мѣрѣ, ды-

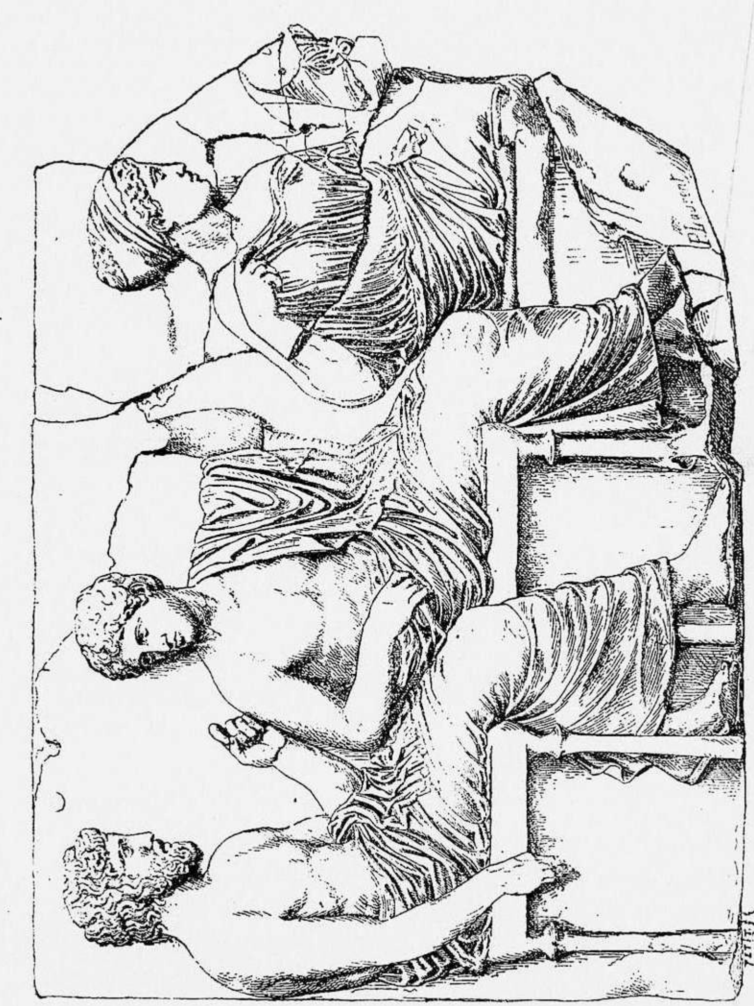


Рис. 92.— Боги.
(Часть панаѳинейскаго фриза).

рочки, встрѣчающіяся здѣсь и тамъ, наприм., у лошадиныхъ мордъ, доказываютъ съ ясностью, что золото или бронза, употребленныя въ украшеніяхъ и аксессуарахъ, нарушали весьма кстати монотонность бѣлизны длинныхъ пространствъ мрамора.

Каждая группа и каждая фигура парѳенонскаго фриза заслуживали бы длиннаго описанія; но мы можемъ здѣсь только указать на необыкновенныя качества вообще всего произведенія, на возвышенность и свободу его замысла.

Какъ мы уже сказали, боги на фризѣ являются вмѣстѣ со смертными, и повседневность нѣкоторыхъ эпизодовъ соединяется съ торжественностью религіозной процессіи. Фидій, далеко превосходя здѣсь своихъ товарищей, переходитъ, какъ-бы шутя, отъ воспроизведенія реальности къ идеальнымъ созданіямъ: тутъ мы видимъ поклонниковъ Аѳины, важно выступающихъ въ священномъ шествіи, задрапированныхъ въ народные костюмы, одѣтыхъ и разукрашенныхъ, на самомъ дѣлѣ, какъ живые; тамъ, напротивъ, безсмертные боги Олимпа, въ которомъ нѣтъ ни холода, ни зноя, возсѣдаютъ нагими, или полунагими, и свѣтъ ласкаетъ ихъ стройныя, здорово-граціозныя тѣла. Словомъ, условность находитъ себѣ мѣсто рядомъ съ точнымъ подражаніемъ природѣ.

«Художникъ далъ условности широкое примѣненіе— говоритъ г.Коллиньонъ. —Дѣйствительная жизнь доставила ему лишь элементы разнообразія, которые, будучи разсѣяны мастерскою рукою тамъ и сямъ въ идеальной кавалькадѣ, устраняютъ однообразіе и монотонность. Въ этомъ-то и кроется тайна неподражаемой граціи, разлитой въ фигурахъ фриза. Эти, столь живыя, лица дышатъ, такъ сказать, нематеріальной реальностью. Эта священная процессія, шествующая медленно, въ столь гармоническомъ порядкѣ, этотъ поѣздъ всадниковъ, скачущихъ густою и шумною толпою,—движутся какъ-бы въ идеальной атмосферѣ, въ свѣтѣ божественнаго неба».

Что касается до качествъ собственно исполненія, то они—именно тѣ, которыми преимущественно характеризуется въ эту пору аѳинскій геній,—качества, для которыхъ существуетъ прекрасно придуманное слово: аттицисмъ, т. е. особое направленіе какъ литературы, такъ и политики, состоящее въ тонкомъ знаніи должной мѣры и въ естественности пропорцій, въ исканіи гибкости безъ вялости, граціи безъ жеманства, въ любви къ воздержанному и тонкому изяществу, во всѣхъ этихъ дарахъ, расточаемыхъ богатымъ, оригинальнымъ и свободнымъ воображеніемъ. Можно сказать, что фризъ Панаѳиней, въ этомъ отношеніи, достоинъ считаться образцовымъ, и едва ли будетъ ошибочно приписывать его прямому вліянію нѣкоторые изъ превосходнѣйшихъ барельефовъ, оставленныхъ намъ Аттикою, напр., балюстраду храма Безкрылой Побѣды, или знаменитую Элевзинскую стелу, Димитру и Кору, приносящихъ Триптолему драгоцѣнный даръ, зерно хлѣба. Но къ этому предмету мы еще вернемся.

Обратимся теперь къ статуямъ парѳенонскихъ фронтоновъ. Не разъ говорили, что Фидій не могъ изваять для нихъ самъ болѣе сорока колоссальныхъ фигуръ, и даже вылѣпить ихъ модели. Однако, не боясь слишкомъ ошибиться, можно опредѣлить долю его участія въ этомъ коллективномъ трудѣ.

Во первыхъ, точно такъ же, какъ и относительно метоповъ и фриза, великому художнику слѣдуетъ приписать выборъ сюжетовъ и группировку фигуръ въ треугольныхъ тимпанахъ. Припомнимъ эгинскіе мраморы и архаическое злоупотребленіе въ нихъ симметричностью—однѣми и тѣми же позами фигуръ, воспроизведенными по ту и другую сторону центральной фигуры. Фидій освободился отъ этой принужденности: хотя самая форма фронтона требовала, чтобы фигуры постепенно понижались къ его краямъ, однако художникъ первый понялъ и доказалъ, что геометрическое расположеніе, постепенная и правильная наклонность падающихъ линій, достаточны для того, чтобы дать всему мотиву характеръ архитектурной декоративности, и что въ треугольномъ пространствѣ фронтона можно расположить умѣло-сочиненныя группы, разнообразить позы безъ всякой симметричности, однимъ словомъ, покончить съ отжившею условною правильностью и искать разнообразія и свободной случайности въ природѣ и жизни.

Такъ, на восточномъ фронтонѣ, представляющемъ рожденіе Аѳины, Геліосъ-Гиперій выступаетъ изъ Океана только по плечи; точно также, его пламенные кони выдаются изъ волнъ только головами. Затѣмъ, Гераклъ изображенъ опирающимся на низкую подушку, почти лежащимъ на ней, и, рядомъ съ Геракломъ, обратившимся къ Югу, видны Димитра и Кора, которыя, сидя на скамейкахъ, слегка повернуты, одна направо, а другая налѣво, сближены между собою и, въ весьма простой позѣ ласки, положили руку одна на плечо другой,—все это для того, чтобы составить переходъ отъ угловыхъ фигуръ къ стоящимъ фигу-

рамъ. Подлѣ Димитры и Коры, вѣстница боговъ, Ирида, представленная въ весь ростъ, съ развѣвающеюся по вѣтру, подобно крыльямъ, драпировкою, сообщаетъ обѣимъ о томъ, что Зевсъ разрѣшился отъ бремени. Средняя группа погибла, и намъ неизвѣстно съ точностью ни того, какой моментъ рожденія Аѳины былъ избранъ Фидіемъ для воспроизведенія, ни того, какъ были сгруппированы боги, дѣйствующія лица или свидѣтели этого чуда. Но въ сѣверномъ углу фронтона мы находимъ знаменитую группу трехъ Паркъ, или, что гораздо вѣроятнѣе, трехъ Харитъ: Ауксо, Ѳалло и Карпо, изъ которыхъ двѣ, подобно Димитрѣ и Корѣ, представлены сидящими, а третья, граціозно вытянувшись, подобно Гераклу, на ложѣ, опирается на колѣни одной изъ своихъ сестеръ съ какою-то женственною страстною нѣгою. Наконецъ, великолѣпная голова коня Ночи, живая морда котораго, не нарушая гармоніи, выходитъ за предѣлы архитектурныхъ линій въ самомъ углу фронтона, напоминаетъ собою коней Геліоса, но не составляетъ ихъ повторенія.

На западномъ тимпанѣ были представлены Посейдонъ, дарующій Аѳинамъ коня—символъ военнаго могущества, и Аѳина, надѣляющая этотъ городъ оливковымъ деревомъ—символомъ всѣхъ мирныхъ благъ. Изъ фигуръ этого фронтона, сохранилась неповрежденною только одна, какъ-бы для того, чтобы представлять геній мастера въ полномъ блескѣ, а именно символическое изображеніе Иллисса, или Кифиса, въ божественной наготѣ своей лежащаго въ сѣверномъ углу тимпана.

Группировку фигуръ на фронтонахъ (рис. 93 и 94) мы знаемъ по рисункамъ путешественниковъ, Санъ-Галло и Каррея, въ особенности же послѣдняго. Плачевная исторія парѳенонскихъ мраморовъ была разсказана тысячу разъ; извѣстно, какъ венеціанская бомба, въ 1687 году, разорвала на двѣ части храмъ, превращенный, за двѣсти лѣтъ предъ тѣмъ, въ мечеть, какъ венеціанцы, въ дополненіе къ опустошенію, причиненному ихъ выстрѣлами, побили статуи, какъ вандальство лорда Эльджина изуродовало метопы, выломавъ ихъ съ мѣста, какъ этотъ англичанинъ похитилъ двѣсти футовъ фриза и статуи съ фронтоновъ, не безъ порчи этихъ памятниковъ, пощаженныхъ временемъ и войнами, какъ, наконецъ, эти драгоцѣнные остатки, очутившись въ Британскомъ музеѣ, замѣнились въ Аѳинахъ холодными слѣпками. Увы! Мы лишены возможности любоваться дивными произведеніями Фидія на самомъ ихъ мѣстѣ, и воображеніе, при всемъ своемъ усиліи, только съ трудомъ можетъ представить себѣ всю прелесть и блескъ всѣхъ этихъ боговъ въ то время, когда они озарялись яркимъ и чистымъ сіяніемъ аѳинскаго солнца, рисовались на цвѣтномъ фонѣ фронтоновъ и щеголяли раскраскою, кото-

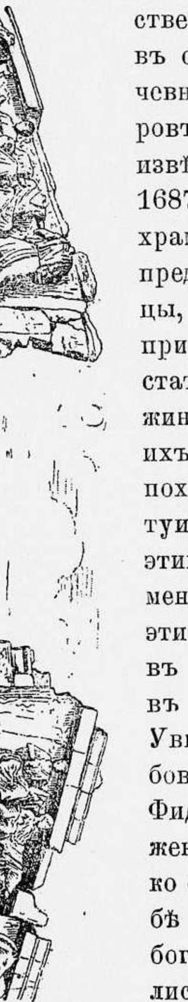


Рис. 93.—Восточный фронтонъ Парѳенона.

рая, какъ мы имѣемъ право заключать по геніальности Фидія, была примѣнена къ нимъ умѣренно и расчетливо - гармонично. Тѣмъ не менѣе, какою жизнью дышатъ они даже подъ туманнымъ небомъ Англіи и при всей порчѣ, причиненной имъ вѣками и варварами! Предъ Геркулесомъ (рис. 95), Кифисомъ (рис. 96), Димитрою и Корой (рис. 97), Харитами (рис. 98), предъ этими мастерскими созданіями рѣзца, невольное чувство—лучшій судья въ дѣлѣ искуства, чѣмъ разсужденіе, — заставляетъ насъ инстиктивно произносить имя Фидія. Для описанія этихъ статуй, совершеннѣйшихъ между вышедшими изъ человѣческихъ рукъ, уже давно истощились всѣ слова и формы восторга.

Можно ли выразить, напр. (мы обязаны ограничиваться приведеніемъ лишь немногихъ примѣр.), прелесть гибкаго и сильнаго тѣла божественнаго юноши, олицетворяющаго собою рѣку (Кифисъ)? Это — не рабская копія съ натуры, потому что натура бываетъ не безъ изъяновъ; самое красивое человѣческое тѣло, отли-

Рис. 94.—Западный фронтонъ Парѳенона.

чающееся великолѣпнымъ сложеніемъ, дышащее здоровьемъ и свѣжестью, и то не совершенно въ какомъ-нибудь своемъ мускулѣ, атрофированномъ вслѣдствіе упражненія ежедневной жизни; самое изящное изъ его положеній, если смотрѣть на него съ какой-либо невыгодной точки зрѣнія, представляетъ нѣкоторую

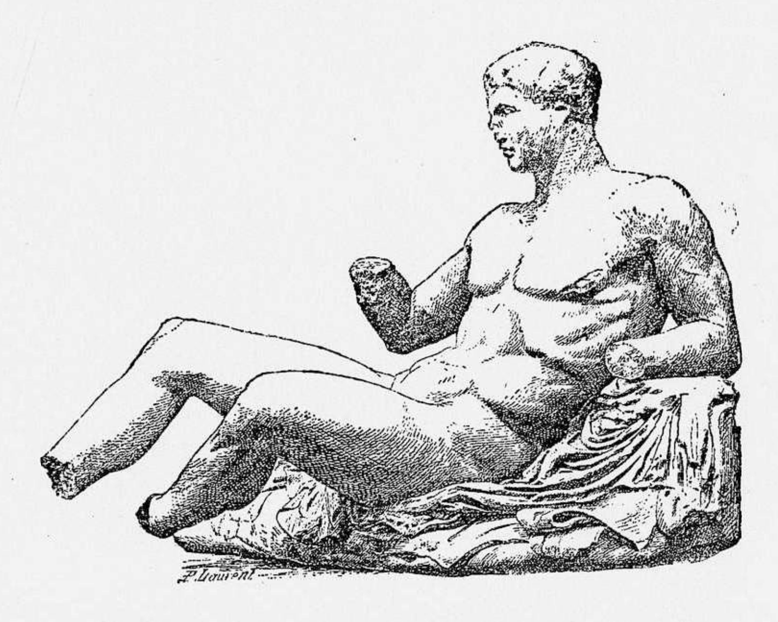


РИС. 95.—ГЕРАКЛЪ ФИДІЯ.

нестройную совокупность линій, нѣкоторые неожиданные выступы контура. Но Кифисъ, подобно героямъ и богамъ Гомера, сіяетъ вполнѣ идеальной, никогда никакимъ смертнымъ не достигнутой красотою, которая, однако, неболѣе, какъ квинтъ-эссенція человѣческой красоты. Для того, чтобы производить впе-

чатлѣніе божественнаго совершенства, Фидію не надо было прибѣгать къ грубымъ пріемамъ старинныхъ временъ: Кифисъ—не чудовище, какъ рѣки на сицилійскихъ монетахъ, съ человѣческимъ лицемъ, съ тѣломъ и рогами быка; но, не смотря на то, что ему данъ образъ мужчины, мы узнаемъ въ немъ бога: такъ чисты пропорціи его тѣла, такъ безукоризненна натуральная его анатомія, такъ изящна и благородна его спокой-

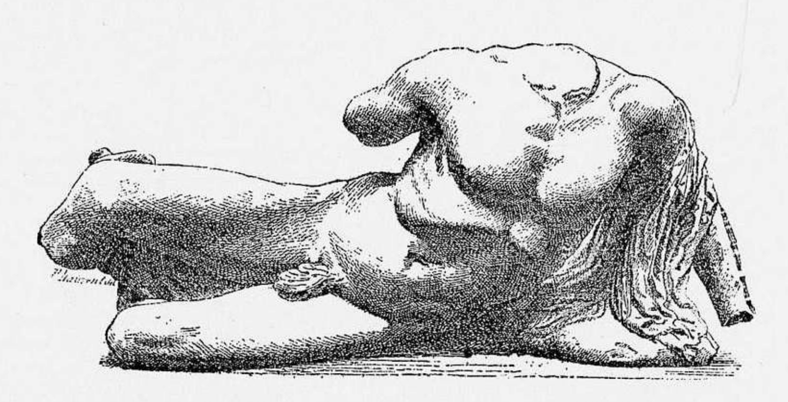


РИС. 96.—КИФИСЪ ФИДІЯ.

ная поза. А три древнія богини, Хариты, которымъ въ Греціи было воздвигнуто столько алтарей? Найдется ли скульпторъ, древній или новѣйшій, который съумѣлъ бы, или съумѣетъ, подобно Фидію, оживить мраморъ дивною женственною граціей, какою проникнуты эти фигуры? Онѣ образуютъ непринужденную группу, какъ и слѣдуетъ тремъ сестрамъ одного возраста и равной красоты, любящимъ другъ друга; одна даже полулежитъ, въ небрежной, безпечной позѣ, на колѣняхъ другой, и ничто не сравнится съ очаровательною пре-

лестью ихъ тѣлъ, цѣломудренная нагота которыхъ выказывается тамъ и сямъ, твердыя, пышущія жизнью округлости которыхъ просвѣчиваютъ и колышатся подъ роскошными складками тонкихъ шерстяныхъ туникъ, составляющихъ одежду безсмертныхъ дѣвъ.

При видѣ столь совершеннаго искуства, не находишь словъ для выраженія своего удивленія; и однако же, не



РИС. 97.—ДИМИТРА И КОРА ФИДІЯ.

указанные нами шедевры главнымъ образомъ возбуждали восторгъ древнихъ. Фидій приберегъ всѣ силы своего генія для олицетворенія божества, особенно чтимаго аѳинянами между всѣми другими богами,— для той, для которой Парѳенонъ былъ земнымъ жилищемъ, для той, что должна была царственно кра-

соваться въ полумракѣ этого святилища, — для Аѳины. На фронтонахъ она являлась рождающеюся и выказывающею свое могущество міру и покровительство любимому городу; передъ храмомъ, она стояла во всеоружіи, какъ защитница акрополя, своей священной твердыни; въ глубинѣ целлы она должна была царить всевластно, въ важномъ и ясномъ олимпійскомъ величіи. Для изображенія столь великаго боже-

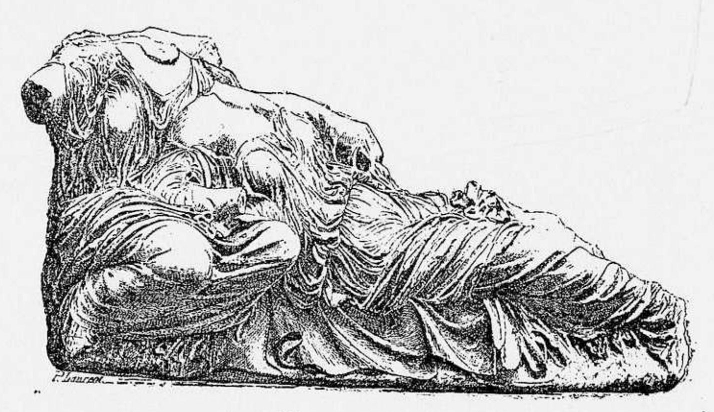


РИС. 98.—ХАРИТЫ ФИДІЯ.

ства, мраморъ и бронза были матеріалами слишкомъ ничтожными: для Аѳины-Парѳеносъ нуженъ былъ ослѣпительный образъ, исполненный изъ золота и слоновой кости.

Это дивное произведеніе погибло, а нѣсколько сохранившихся копій даютъ намъ весьма смутное и отдаленное понятіе о немъ (рис. 99, 100). Умолчимъ здѣсь объ ученыхъ и трудолюбивыхъ реставраціяхъ, равно какъ и о критикѣ или похвалахъ хризоэлефантинной скульптурѣ; довѣряя вкусу древнихъ, прине-

семъ, вмѣстѣ съ ними, дань удивленія художнику, умѣвшему создать нѣчто болѣе прекрасное, чѣмъ метопы, чѣмъ фризъ панаѳинейскаго шествія, чѣмъ Кифисъ или Хариты,—создавшему Аѳину-Парѳеносъ, которая стояла въ шлемѣ, украшенномъ грифонами, опиралась на свой щитъ и держала въ правой рукѣ златокрылую фигуру Побѣды. Еще сильнѣе будетъ наше удивленіе, если мы вспомнимъ, что этотъ художникъ создалъ нѣчто, еще болѣе прекрасное, чѣмъ Аѳина-Парѳеносъ,—Олимпійскаго Зевса.



РИС. 99.—КОПІЯ СЪ АѲИНЫ-ПАРѲЕНОСЪ ФИДІЯ.

Аѳина была освящена въ 438 г.; несомнѣнно, что уже въ 435 г. Фидій, вмѣстѣ со своими учениками, поселился въ Элидѣ. Извѣстны легенды, ходившія въ древности относительно послѣднихъ лѣтъ жизни и смерти великаго художника. Разсказываютъ, что, подпавъ обвиненію въ воровствѣ, въ расхищеніи общественнаго золота, онъ принужденъ былъ бѣжать изъ неблагороднаго отечества, и что это происшествіе было для его друга, Перикла, и для Аѳинъ сигналомъ

бѣдствій Пелопонесской войны. Что процессъ противъ Фидія былъ возбужденъ—не подлежитъ сомнѣнію, но легенды объ его осужденіи и смерти въ аѳинской темницѣ лишены вѣроятія; скорѣе надо думать, что художникъ легко оправдался отъ оскорбительныхъ обвиненій, порожденныхъ завистью, которая, по словамъ поэта, подобно молніи, тѣмъ сильнѣе поражаетъ вершины, чѣмъ онѣ выше. Жрецы Олимпійскаго Зевса не обратились бы къ уличенному и осужденному преступ-



РИС 10.0— АѲИНА-ПАРѲЕНОСЪ (на аѳинской монетѣ).



РИС. 101.—ЗЕВСЪ ОЛИМПІЙСКІЙ (на элидской монетѣ).

нику и не ввѣрили бы ему драгоцѣнныхъ слитковъ золота и кусковъ слоновой кости для изготовленія безсмертнаго изображенія своего бога. «Зевсъ—говоритъ Павзаній—представленъ сидящимъ на тронѣ, сдѣланномъ изъ золота и слоновой кости; на головѣ его лежитъ вѣнокъ, какъ-бы связанный изъ листьевъ оливковаго дерева. На ладони его правой руки стоитъ Нике, исполненная также изъ золота и слоновой кости; она тоже въ вѣнкѣ и держитъ въ рукѣ повязку. Въ лѣвой рукѣ у бога—скиптръ, сдѣланный изъ разныхъ металловъ и оканчивающійся вверху изваяніемъ

орла. Изъ золота сдѣланы также обувь Зевса и его мантія, и подъ этою мантіею инкрустированы фигуры и цвѣты лиліи». Это блѣдное описаніе свидѣтельствуетъ о томъ, какъ роскошно было созданіе Фидія. Павзаній распространяется потомъ о великолѣпномъ убранствѣ трона и цокколя, но о красотѣ самой колоссальной статуи — красотѣ, изъ-за которой она считалась однимъ изъ чудесъ свѣта, онъ не говоритъ ни слова. Лишь нѣсколько неотчетливыхъ изображеній ея на элид-



РИС. 102.—ЗЕВСЪ ОЛИМПІЙСКІЙ (на элидской монетѣ).



РИС. 103.—ЗЕВСЪ ОЛИМПІЙСКІЙ.



РИС. 104.—ЗЕВСЪ ОЛИМПІЙСКІЙ.

скихъ монетахъ (рис. 101, 102, 103 и 104) и статуй, составляющихъ отдаленное подражаніе Олимпійскому Зевсу, позволяютъ догадываться о томъ, каковъ былъ его общій видъ. Но мы должны вѣрить свидѣтельству древнихъ объ его царственномъ величіи, возбуждавшемъ въ зрителяхъ безпредѣльное благоговѣніе и неописуемый восторгъ.

«Рекъ, и во знаменье черными Зевсъ помаваетъ бровями.
Быстро власы благовонные вверхъ поднялись у Кронида
Окрестъ безсмертной главы—и потрясся Олимпъ многохолмный».

Превосходнѣйшее изъ созданій величайшаго изъ скульпторовъ напоминало эти стихи величайшаго изъ поэтовъ; концепціи Фидія была равносильна только концепція Гомера. Діонъ Хрисостомъ пишетъ, что Олимпійская статуя была произведеніемъ величественнымъ, приводившемъ, при взглядѣ на него, въ несказанный восторгъ. Эпиктетъ считалъ несчастіемъ умереть, не видѣвши этого чуда, красота котораго, по словамъ Квинтиліана, приносила пользу религіи. Несчастіе непоправимо: Олимпійскій Зевсъ погибъ, и мы даже не знаемъ исторіи его утраты. Для того, чтобы представить себѣ его красоту, намъ не остается ничего другаго, какъ только сравнить архаическій типъ Зевса, дошедшій до насъ въ одномъ бронзовомъ памятникѣ (рис. 105) и въ олимпійской терракоттѣ,—типъ холодный и грубый, дающій, при строгой неподвижности своего лица и симметричномъ расположеніи волосъ на головѣ и бородѣ, лишь намекъ на величіе,—съ головою Зевса, найденною на Милосѣ (Зевсъ Блакасъ, рис. 106), въ которой возвышенная идеальность, достигнутая Фидіемъ, отражается, по нашему



РИС. 105.—АРХАИЧЕСКІЙ ЗЕВСЪ (олимпійская бронза).

мнѣнію, сильнѣе, чѣмъ въ какой-либо другой головѣ Зевса.

Фидію было неменѣе шестидесяти лѣтъ, когда онъ прибылъ въ Элиду; однако Зевсъ былъ непослѣднею большою статуей его работы. Среди многихъ другихъ дивныхъ трудовъ его въ этомъ родѣ, отличалась, по словамъ Павзанія, такою же красотою Лемносская Аѳина; иные даже предпочитали ее всѣмъ остальнымъ произведеніямъ мастера. Не должны ли мы вѣрить, что этотъ удивительный геній превзошелъ самого себя въ томъ возрастѣ, когда пылъ и дѣятельность самыхъ доблестныхъ и славныхъ людей начинаютъ ослабѣвать, что онъ въ эту пору достигъ еще высшаго идеальнаго совершенства, до котораго подняться отказывается наше воображеніе?



РИС. 106.— ЗЕВСЪ БЛАКАСЪ.

VI

Олимпійскіе фронтоны и метопы

Фидій привелъ насъ въ Олимпію. Фронтоны тамошняго храма, заключавшаго въ себѣ превосходнѣйшее аттическое произведеніе скульптуры, дошли до нашего времени. Успѣшныя изысканія французской экспедиціи въ Морею въ 1831 г., возобновленныя и продолженныя въ 1875—1885 гг. Германіей, обнаружили неоцѣнимый рядъ, къ несчастію, страшно изуродованныхъ олимпійскихъ барельефовъ, остатки которыхъ таились подъ защищавшими ихъ наносами рѣки Алфея.

Преданіе приписываетъ изваяніе восточнаго фронтона Пэонію Мендейскому, а западнаго—Алкамену, но, вѣроятно, ошибочно. Пэоній былъ современникъ Фидія и даже пережилъ его; Алкаменъ, сдѣлавшійся соперникомъ Фидія въ отношеніи таланта и славы, былъ, какъ полагаютъ, вначалѣ его ученикомъ. Несомнѣнное произведеніе Пэонія, снабженное его подписью, нынѣ найдено: это — статуя Побѣды, красовавшаяся на высокомъ трехгранномъ пьедесталѣ и составлявшая даръ мессенцевъ и навпактійцевъ Зевсу Олимпійскому, какъ десятая доля ихъ добычи, отнятой отъ непріятеля въ сфактерійскомъ дѣлѣ. Эта крупная фигура, съ мощными формами, одѣтая какъ-бы въ мокрыя драпировки, которыя спереди прилипаютъ къ подавшемуся впередъ и быстро летящему тѣлу, а сзади развѣваются отъ вѣтра,—силою и смѣлостью своего движенія нисколько не противорѣчитъ аттическимъ пріемамъ

и не отзывается дорическою школою, составляя, оче-



рис. 107.—НИКЕ ПЭОНІЯ.

видно, произведеніе способнаго Фидіевскаго ученика (рис. 107).

Съ другой стороны, капитальнѣйшее произведеніе Алкамена, Афродита-Уранія ἐν κήποις (въ садахъ), извѣстно намъ только по описаніямъ. Богиня была мраморная, просто-одѣтая въ прозрачный хитонъ. Древніе писатели расточаютъ похвалы искусной лѣпкѣ ея ланитъ, красивому овалу ея лица, правильной пропорціи кистей ея рукъ, нѣжности самыхъ рукъ и особенно пальцевъ. Относительно какъ Побѣды, такъ и Афродиты, не можетъ быть никакого сомнѣнія; но въ восточномъ фронтонѣ, представляющемъ приготовленіе, въ присутствіи Зевса, къ борьбѣ Пелопса и Эномая, нѣтъ и признака аттическаго вліянія, и невозможно допустить, чтобы Пэоній могъ до такой степени измѣнить свою манеру, хотя Побѣда и составляетъ трудъ его старости. Западный фронтонъ, на которомъ была изображена ожесточенная битва кентавровъ съ лапиѳами на свадьбѣ Пириѳоя, также не отличается тѣми качествами, какія имѣла Афродита Алкамена. Если сравнить олимпійскіе фронтоны съ парѳенонскими, то первые окажутся непохожими на нихъ по стилю и отдаленными отъ нихъ по времени; они задуманы и исполнены совсѣмъ архаично и указываютъ на время, значительно предшествовавшее эпохѣ Фидія. Постройка олимпійскаго храма началась въ 572 г., а кончилась въ 442 г. Мы полагаемъ, что скульптурное его украшеніе относится къ довольно ранней порѣ этого долгаго періода.

Метопы этого храма, въ числѣ двѣнадцати, изображали подвиги Геракла; они не были вставлены между триглифами, какъ метопы Парѳенона, но составляли части зданія, нераздѣльныя отъ него, и, по всей вѣроятности, были исполнены на мѣстѣ. Слѣдовательно,

ихъ должно приписать первымъ годамъ постройки. Эти рельефы (изъ нихъ, въ Луврѣ и Олимпіи сохранились: «Гераклъ, усмиряющій критскаго быка», «Ге-

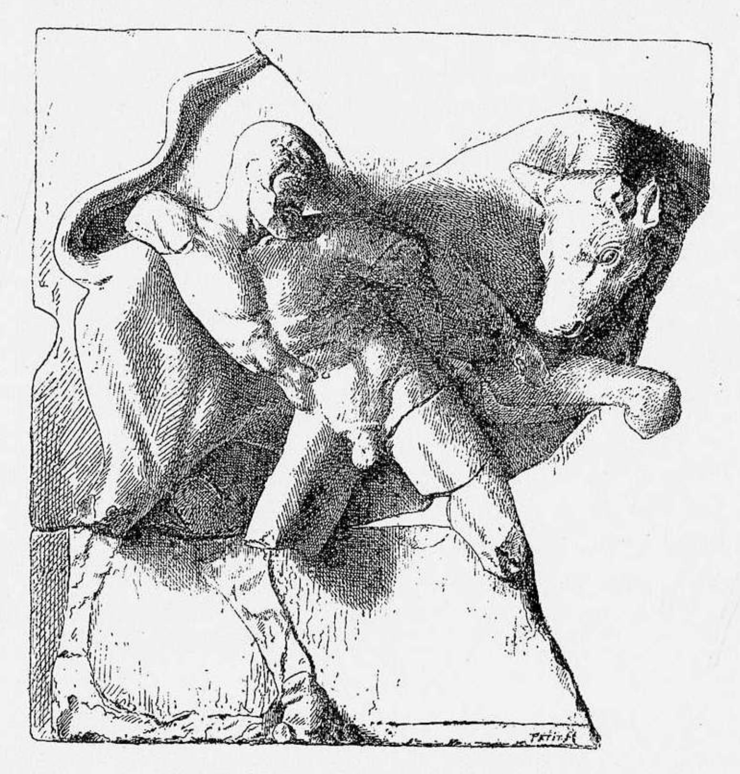


рис. 108.—Гераклъ и критскій быкъ (олимпійскій метопъ),

раклъ, поддерживающій небо, тогда какъ одна изъ Гесперидъ смотритъ на него сзади, а Атлантъ предлагаетъ ему померанцы», «Гераклъ, приносящій Аѳинѣ птицъ Стимфальскаго озера», и другіе значительные

фрагменты) суть произведенія наивныя, вполнѣ проникнутыя мужественною суровостью доризма. Сильное движеніе Геракла, поворачивающаго голову быка (рис. 108), столь же смѣло, сколько и вѣрно; усиліе выпучиваетъ съ опредѣленностью мускулы полубога, моделированные просто; Гераклъ, несущій на себѣ небо, поставленъ также въ простую, естественную позу, выносливъ и крѣпокъ, какъ дорическая колонна, Аѳина, сидящая непринужденно на скалѣ предъ Геракломъ, у Стимфальскаго озера, скромно одѣта, скорѣе, чѣмъ задрапирована, въ длинный хитонъ безъ складокъ и узнается только по эгидѣ. Тѣла, анатомія которыхъ передана лишь въ общихъ чертахъ, головы, лѣпленныя, подобно тѣламъ, широкими планами, почти безъ всякой заботы объ едва намѣченныхъ волосахъ и бородахъ (мы уже указывали, до какой степени аттическіе скульпторы, напротивъ того, любили тщательную прическу волосъ, выдѣлку кудрей и завитковъ),—все въ этихъ фигурахъ указываетъ на эпоху наивности, на школу, или еще неискусную, или же держащуюся преданія, умышленной простоты, почти грубости и суровости.



рис. 109.—Кладей (изъ Олимпіи).

Тотъ же самый характеръ мы видимъ и въ статуяхъ фронтоновъ. Композиція восточнаго фрон-

тона отличается строгою симметричностью: фигуры его наклоняются, становятся на колѣни, ложатся, уменьшаются въ вышину по мѣрѣ приближенія своего къ сѣверному и южному угламъ фронтона, и своей разстановкою напоминаютъ скорѣе эгинскія, чѣмъ акропольскія скульптуры: дѣйствующія лица скорѣе стоятъ одно подлѣ другаго, чѣмъ группируются въ сцену; позы съ нѣкоторымъ однообразіемъ повторяются вправо и влѣво отъ центральной фигуры—стоящаго Посейдона. Напротивъ того, западный фронтонъ отличается довольно сложною композиціей: кентавры, лапиѳы и лапиѳки группированы, даже скучены, и отчаянно борются другъ съ другомъ по-двое, по-трое. Только въ срединѣ стоитъ Аполлонъ, изображенный во весь ростъ, спокойнымъ, протянувшимъ впередъ руку съ повелительнымъ жестомъ, и въ двухъ острыхъ углахъ тимпана лежатъ, спокойно вытянувшись, двѣ богини, очевидно, двѣ элидскія нимфы, взирающія на сумятицу битвы.



РИС. 110.—ГОЛОВА ЛАПИѲКИ (изъ Олимпіи).

Однако, техническое исполненіе статуй одинаково въ обоихъ фронтонахъ: какъ въ томъ, такъ и въ другомъ, анатомія—простая, лѣпка—несложная, полученная широкими планами, почти не соединенными между собою искусными переходами. Мы далеки еще здѣсь

отъ непогрѣшимаго Фидіевскаго знанія, отъ неослабной тщательности великаго мастера. Не зависитъ ли это, какъ можно предполагать, отъ того, что скульпторы понимали неважность детальности и оконченности исполненія въ декоративныхъ статуяхъ, помѣщенныхъ въ верхней части зданія? Не думаемъ! Древніе художники не вдавались въ подобный разсчетъ, что̀ отлично доказываютъ намъ, между прочимъ, и произведенія Фидія. Древніе художники исполняли каждую фигуру для нея самой, стараясь достигнуть идеальнаго совершенства ея формъ, какъ-будто бы она предназначалась для какого-нибудь музея, гдѣ можно было разсматривать ее вблизи и судить объ ея подробностяхъ. Такъ, живописцы эпохи Возрожденія, съ подобною тщательностью, съ подобною же любовью къ законченности, исполняли фрески и въ темныхъ капеллахъ, и въ ярко-освѣщенныхъ куполахъ или нефахъ. Но, быть можетъ, скульпторамъ, работавшимъ въ Олимпіи, не было времени довести свой трудъ до конца? Простота не есть ли здѣсь слѣдствіе спѣшнаго, лихорадочнаго исполненія, какъ полагаютъ иные? Это—возможно, и

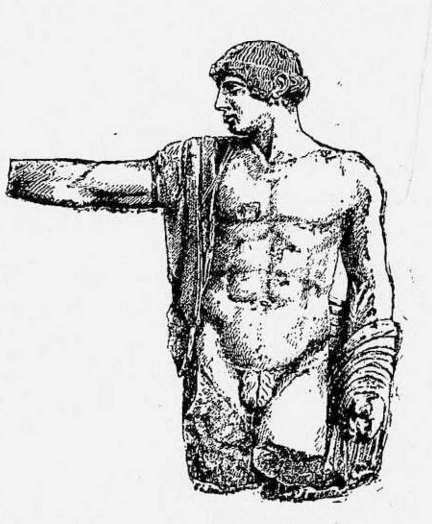


РИС. 111.—АПОЛЛОНЪ (изъ Олимпіи).

состоянiе нѣкоторыхъ фигуръ, едва оболваненныхъ съ задней стороны, даетъ вѣсъ этому предположенiю. Но мы болѣе склонны думать, что указанныя отличительныя черты—не говоримъ, недостатки — суть ни что иное, какъ архаизмъ (рис. 110).

Приведемъ одинъ примѣръ—фигуру Аполлона (рис. 111). Исполненiе ея—законченное, не слишкомъ поспѣшное и не умышленно-упрощенное; но въ ней многое напоминаетъ разсмотрѣнныя нами первобытныя статуи того же божества, между прочимъ, положенiе тѣла, выпрямленнаго и твердо поддерживаемаго сдвинутыми вмѣстѣ ногами, безъ излучистыхъ линiй бедръ и торса, придающихъ человѣческой фигурѣ гибкость и изящество. Лицо запечатлѣно суровымъ величiемъ, вполнѣ соотвѣтствующимъ повелительному жесту правой, протянутой впередъ руки, и свидѣтельствуетъ о способности скульптора отнюдь не примитивно передавать сильную экспрессiю; но волосы, разсыпающiеся по головѣ правильными волнистыми прядями,



РИС. 112.—ГОЛОВА СТАРИКА-РАБА (изъ Олимпiи).

завитые на лбу въ симметрическiя кудри, образующiе приподнятую массу на затылкѣ и окруженные повязкою, очень сильно напоминаютъ Аполлона Птосскаго, а еще больше Аполлона Странгфорда, что̀ въ Британскомъ музеѣ. Заслуживаетъ вниманiя еще одна, чрезвычайно характеристическая черта: реализмъ нѣкоторыхъ позъ и, въ особенности, нѣкоторыхъ лицъ. Напримѣръ, старикъ, сидящiй (на восточномъ фронтонѣ) на землѣ, позади коней Эномая (рис. 112), опирается на землю лѣвою рукою, а правою рукою подпираетъ свою, наклоненную на-бокъ, голову,—словомъ, представленъ въ болѣе чѣмъ заурядной, почти въ тривiальной позѣ, но схваченной, какъ говорится, съ натуры, и столь же вѣрно воспроизведенной, какъ и подмѣченной; что касается до его головы, то это—портретъ, передающiй, очевидно, черты стараго, лысаго, покрытаго морщинами раба, съ нечесанною бородою и длинными волосами, съ тупоумнымъ лицемъ, выражающимъ рабскую приниженность. Точно такъ же молодой лапиѳъ на западномъ фронтонѣ, надѣленный низкимъ лбомъ, узкими, угрюмыми глазами, массивнымъ носомъ, толстыми губами, густыми и жесткими волосами, широкой и короткой шеей, грубо пристав-



РИС. 113.—ГОЛОВА ЛАПИѲА (изъ Олимпiи).

ленной къ объемистому туловищу,—производитъ впечатлѣніе сильнаго животнаго (рис. 113). Въ немъ видишь какъ-бы одного изъ тѣхъ мускулистыхъ носильщиковъ, огрубѣвшихъ въ работѣ, свойственной вьючному животному, какими кишатъ улицы и базары Востока. Какъ далеки эти фигуры отъ произведеній Фидія, поклонника идеальности, прочувствованнаго истолкователя, а не рабскаго подражателя натурѣ! Какъ далеки онѣ и отъ летящей Побѣды Пэонія и Афродиты ἐν κήποις Алкамена, этихъ образцевъ граціи и изящества!

VII

Школа Фидія

Не въ Олимпіи, а въ самыхъ Аѳинахъ, надо искать вліянія Фидія, образцовыхъ произведеній его мастерства и его учениковъ, изъ числа тѣхъ, которые на самомъ дѣлѣ образовали, такъ называемую, новую аттическую школу.

Лишь только былъ оконченъ Парѳенонъ, въ акрополѣ возобновилось остановившееся-было украшеніе храма Эрихѳея.

Портикъ Каріатидъ (рис. 114) достоинъ удивленія, которое онъ не перестаетъ возбуждать въ каждомъ, кому дано попирать священную акропольскую скалу. Чтобы должнымъ образомъ оцѣнить геній, съумѣвшій придать этимъ стройнымъ, застывшимъ въ неподвижности, словно колонны, фигурамъ гибкость, юное, дѣвственное изящество и, вмѣстѣ съ тѣмъ, силу и

массивность, требовавшіяся ихъ ролью—служить подпорами,—достаточно вспомнить, какія жалкія женскія формы, тощія и тщедушныя, кажущіяся, подъ чрез-

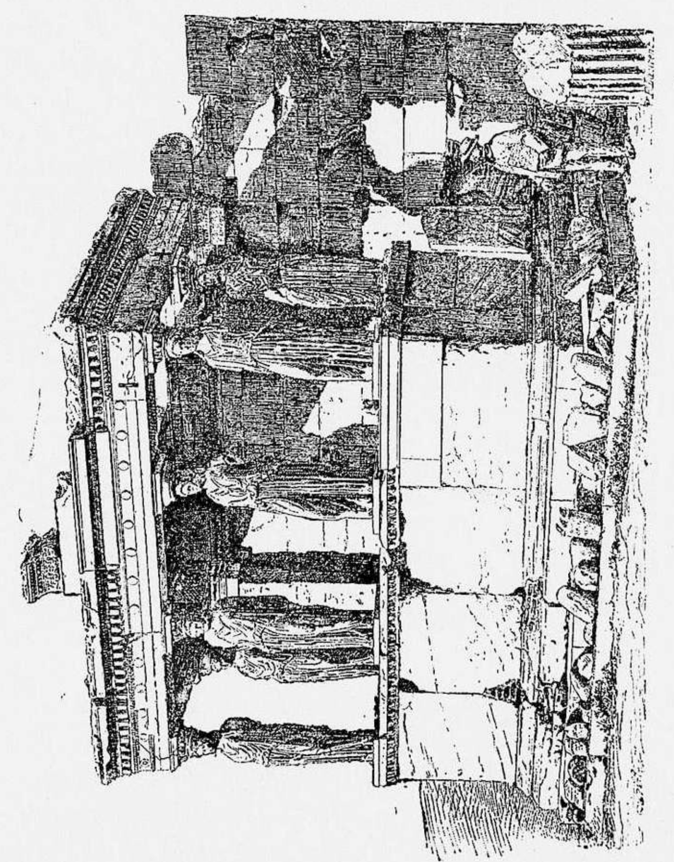


Рис. 114.—Портикъ Каріатидъ.

мѣрнымъ количествомъ украшеній, удрученными маломальски массивною ношею архитрава, наполняютъ наши музеи подъ именемъ каріатидъ. Въ Эрихѳейонѣ,



РИС. 115.—ОДНА ИЗЪ КАРІАТИДЪ ЭРИХѲЕЙОНА.

и только тамъ, понялъ ваятель, при какихъ условіяхъ женское тѣло можетъ удовлетворять строгости архитектурныхъ линій, безъ всякаго ущерба для своей красоты и прелести. Подушки іоническихъ капителей, украшенныя овами, лежатъ на головахъ каріатидъ Эрехѳейона, густые волосы которыхъ скучены и лежатъ густо спереди, а сзади спускаются на спину толстыми заплетенными косами; каждая одѣта въ двойную тунику, изъ гибкой и, въ то же время, твердой ткани, то плотно прилегающую къ торсу и обрисовывающую его выпуклости, то драпирующуюся свободно и образующую прямыя, мягкія складки, напоминающія каннелюры; непринужденно опущенныя

руки придаютъ бо́льшую ширину и силу бюсту, между тѣмъ какъ легкій сгибъ одной ноги, нарушая излишнюю параллельность вертикальныхъ линій, прибавляетъ впечатлѣніе легкости къ долженствующему господствовать и господствующему общему впечатлѣнію (рис. 115).

Такимъ тонкимъ пониманіемъ пропорцій, такимъ умѣньемъ прибѣгать къ цѣлесообразнымъ средствамъ, такою любовью къ умѣренности и къ согласованію деталей съ ансамблемъ, — всѣми такими качествами античное искуство обязано Фидію. Качества эти мы видимъ и въ каріатидахъ Пандрозейона, и въ барельефахъ маленькаго храма Безкрылой Побѣды. Прекрасно помѣщенныя на высотѣ по человѣческій локоть, прекрасно озаряемыя сильнымъ скользящимъ свѣтомъ, Нике, протягивающая руки, чтобы увѣнчать трофей (рис. 116), и Нике, завязывающая на своей ногѣ сандалію (рис. 117), составляютъ для взоровъ, воспріимчивыхъ къ пластическому совершенству, неизсякающій источникъ наслажденія, хотя обѣ онѣ лишились головъ и страшно попорчены, а въ гипсовыхъ слѣпкахъ даже и совсѣмъ изуродованы. Ни въ какой другой странѣ скульптура не создавала ничего, до такой степени деликатнаго и обворожительнаго. Тѣло обѣихъ фигуръ какъ-бы живетъ и дышетъ подъ прозрачными, какъ дымка, драпировками; пропорціи тѣла, его формы, его положеніе, придуманы съ тонкимъ пониманіемъ граціи и изящества. Фидій создавалъ произведенія болѣе величественныя, болѣе благородныя, болѣе божественныя, изобрѣталъ композиціи возвышенныя, рисовалъ искусно-составленныя группы, превращалъ глыбы мрамора въ людей, прекрасныхъ, какъ боги,



РИС. 116.—НИКЕ, ВѢНЧАЮЩАЯ ТРОФЕЙ.



РИС. 117.—НИКЕ, ЗАВЯЗЫВАЮЩАЯ СЕБѢ НА НОГѢ САНДАЛІЮ.

творилъ изъ золота и слоновой кости боговъ, при видѣ которыхъ душа человѣческая проникалась религіозною идеею; неизвѣстный творецъ Побѣдъ, подобно Фидію, достигъ рѣзцемъ своимъ до совершенства, хотя и въ болѣе скромной сферѣ.

За исключеніемъ немногихъ, дошедшихъ до насъ, фрагментовъ, какое множество неменѣе драгоцѣнныхъ памятниковъ исчезло съ аѳинской почвы! Отъ произведеній Алкамена, Агоракрита, Крисилая и Колота и других сотрудниковъ Фидія не осталось рѣшительно ничего. Но преданіе о нихъ сохранялось очень долго и оказало сильное вліяніе на развитіе искусства. Благодаря имъ, Аттика и вся Греція усѣялись несмѣтнымъ числомъ образцовыхъ статуй и барельефовъ, и нѣсколько поколѣній видѣло, какъ такія произведенія выходили изъ рукъ не только художниковъ, но и простыхъ ремесленниковъ.



Рис. 118. Союзъ Аѳинъ съ Коркирой.

Съ эпохи сотрудниковъ Фидія, скульптура получаетъ выдающееся значеніе въ жизни грековъ, особенно аѳинянъ,—жизни какъ частной, такъ и религіозной, общественной и политической. Искуство воздѣлывается для него самого, и скульпторы, какъ въ прежнее время, исполняютъ прежде всего свое, въ

нѣкоторомъ смыслѣ, религіозное призваніе, олицетворяя боговъ и украшая храмы; но, рядомъ съ этимъ оффиціальнымъ искуствомъ, родится другое, которое мы, въ виду его достоинствъ, не смѣемъ назвать промышленнымъ или торговымъ; оно доставляетъ произведенія нерѣдко прекрасныя, почти всегда болѣе чѣмъ достойныя вниманія, отличающіяся чистотою стиля, свободою фактуры, постоянно вдохновленныя шедеврами и подражающія имъ.

Заключаютъ ли Аѳины союзъ съ какимъ-либо соперничествующимъ съ ними городомъ,—мраморная стела, на которой вырѣзывается договоръ, оканчивается вверху барельефомъ, представляющимъ олицетвореніе двухъ городовъ, Зевса-Оркія, бога клятвъ, или Дима, олицетвореніе народа (рис. 118).

Случается ли Аѳинамъ даровать право гражданства какому-либо знаменитому иностранцу,—надъ декретомъ, утверждающимъ за нимъ это право, является Аѳина, вѣнчающая своего новаго любимца (рис. 119). Всѣ боги, всѣ главныя государственныя учрежденія и власти, олицетворялись одни за другими (рис. 120 изображаетъ Аѳину и одного изъ хранителей казны), и каждая новая раскопка прибавляетъ новые памятники къ богатому собранію политическихъ барельефовъ, къ которому надо отнести также иконическіе бюсты и статуи, ставившіеся въ награду великимъ дѣятелямъ и полезнымъ слугамъ отечества.

Съ другой стороны, когда религіозный человѣкъ желалъ заручиться благосклонностью боговъ, или воздать имъ благодарность, онъ шелъ въ святилище и вѣшалъ тамъ вотивный барельефъ, какіе во множествѣ изготовлялись у аѳинскихъ мраморщиковъ,—ба-

рельефъ, на которомъ его жена, дѣти и даже домашнія животныя группировались предъ покровительственнымъ божествомъ (рис. 121).



РИС. 119.—ЗАГОЛОВОКЪ УТВЕРЖДЕНІЯ ВЪ ПРАВАХЪ ГРАЖДАНСТВА.

Наконецъ, надъ могилами, дорогіе барельефы, исполненные извѣстными скульпторами, стали являться вмѣсто скромныхъ стелъ или простыхъ пальметъ съ надписью имени усопшаго. Циклъ сюжетовъ, изображавшихся въ этихъ случаяхъ, былъ неособенно об-

ширенъ. Мы уже упоминали объ архаическихъ барельефахъ, на которыхъ представлялся героизированный покойникъ, а именно о стелахъ Дискобола, Аристіона и Альксенора Наксосскаго. Нѣсколько позже, содержаніе барельефовъ сдѣлалось болѣе сложно: на



РИС. 120.—ЗАГОЛОВОКЪ СЧЕТА КАЗНОХРАНИТЕЛЕЙ АѲИНЫ-ПАРѲЕНОСЪ.

нихъ стало изображаться понѣскольку лицъ, какъ, наприм., на извѣстной стелѣ, привезенной въ Лувръ г. Гезеемъ изъ Фарсалы и на которой изображены двѣ молодыя женщины, подающія другъ другу дары (рис. 122). Ихъ глаза, рисующіеся en-face, тогда какъ лицо представлено въ профиль, сильно обозначенныя черты,

прическа волосъ, нѣкоторыя анатомическія частности и подробности костюма свидѣтельствуютъ, что этотъ барельефъ—произведеніе еще неопытнаго художника, относящееся еще къ эпохѣ наивности въ искуствѣ; но это не вредитъ впечатлѣнію тихой грусти и меланхолической спокойности, которыми вѣетъ отъ этой простой и трогательной картины. Въ занимающую насъ эпоху, особенно любимыми сюжетами были: погребаль-

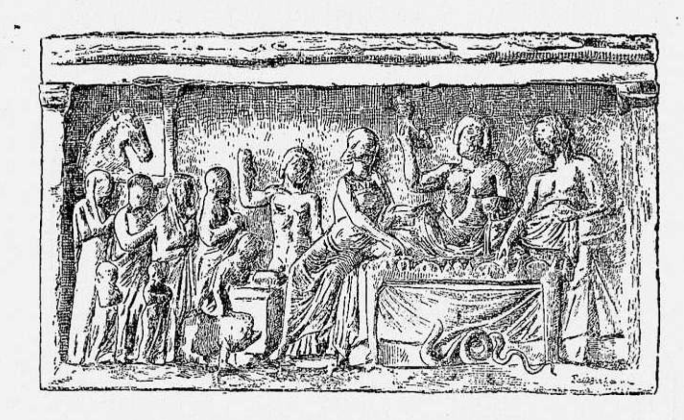


РИС. 121.—ПРИНЕСЕНІЕ ДАРОВЪ АСКЛЕПІЮ И ГИГІИ.

ное пиршество, на которомъ умершій, сдѣлавшійся богомъ, занимаетъ мѣсто въ кругу всѣхъ членовъ своего семейства (рис. 123); дружеская бесѣда покойника съ кѣмъ-нибудь изъ его близкихъ, или интимная, обыденная сцена, напоминающая жизнь и повседневныя занятія усопшаго, среди его родныхъ и слугъ.

Въ V и IV вѣкахъ, а также еще позже, памятники такого рода являются въ бо̀льшемъ количествѣ и, къ сожалѣнію, повторяются то и дѣло. Но что̀ намъ кажется здѣсь особенно важнымъ, такъ это—то, что

скульпторы лишь рѣдко не отличаются технической ловкостью, чистымъ вкусомъ, правильнымъ и увереннымъ взглядомъ на пластическія формы. Есть даже цѣлая категорія стелъ, заслуживающихъ, съ этой точки зрѣнія, особаго вниманія критики, и между ними можно найдти немало произведеній даже первоклас-



РИС. 122.—ФАРСАЛЬСКАЯ ПОГРЕБАЛЬНАЯ СТЕЛА.

сныхъ. Мы разумѣемъ барельефы, найденные въ большомъ числѣ въ некрополѣ Керамика, въ Аѳинахъ, и въ Піреѣ, по своимъ размѣрамъ и красотѣ выходящія изъ ряда другихъ стелъ.

Нѣкоторые изъ нихъ очень извѣстны по гравюрамъ и фотографіямъ, какъ, напр., стела Дексилея, одного

изъ пяти воиновъ, павшихъ въ коринѳской войнѣ (въ 394 г.).

Дексилей представленъ верхомъ на конѣ, въ развѣвающейся хламидѣ; его конь поднялся на-дыбы и попираетъ ногами сраженнаго непріятеля. Животное, дюжее тѣломъ, съ круглымъ крупомъ, тонкими ногами и нервною головою, не испортило бы фриза, изоб-



РИС. 123.—СМЕРТЬ СОКРАТА.

ражающаго панаѳинейскую процессію, если бы попалъ въ него: всадникъ, настоящій наѣздникъ, сидящій на конѣ твердо и красиво, сдѣлалъ бы честь избраннымъ аѳинскимъ юношамъ, представленнымъ на фризѣ; побѣжденный воинъ умѣлъ упасть граціозно и смѣлымъ жестомъ словно хочетъ, какъ говоритъ Аристофанъ, бороться съ пораженіемъ; онъ—вполнѣ потомокъ той породы предковъ, которые, упавъ на



РИС. 124.—СТЕЛА ДЕКСИЛЕЯ.

одно плечо, стряхивали съ себя пыль, вставали на ноги и отрицали свое паденіе (рис. 124).

Не разъ было указываемо, какъ на замѣчательные памятники, на надгробные камни Аменоклеи, дочери Андромена, Поликсены (рис. 125), и Гигисо, дочери Проксена (рис. 126). Послѣдняя стела особенно интересна; на ней представлена покойница, цѣломудренно окутанная покровами и драпировками, сидящая съ выраженіемъ сосредоточенности и кротости, озаренная загробнымъ лучемъ—отблескомъ посмертнаго блаженства, и дружески разговаривающая съ любимою служанкою.

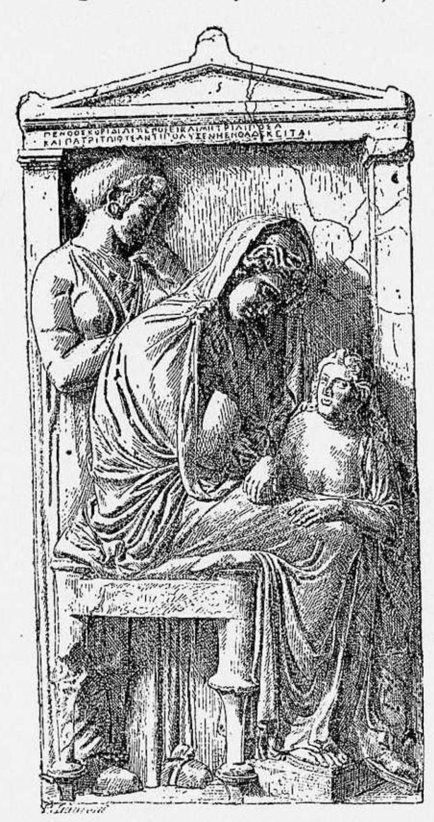


рис. 125.—стела поликсены.

Большой барельефъ, рисунокъ котораго мы издаемъ впервые (рис. 127), отличается широтою какъ замысла, такъ и исполненія. Онъ найденъ въ Керамикѣ и помѣщенъ въ аѳинскомъ Національномъ музеѣ.

Предъ Проклейдомъ, сыномъ Памфила, длиннобородымъ и длинноволосымъ старцемъ, сидящимъ на креслѣ, въ одеждѣ, оставляющей открытою верхнюю часть тѣла, стоитъ его сынъ, Проклъ, протянувъ къ отцу свою руку и опустивъ на него спокойные взоры. Это—воинъ, одѣтый въ кирассу и держащій въ другой рукѣ ножны своего меча. Онъ крѣпокъ и мускулистъ тѣлосложеніемъ; голова его энергична и прекрасна, не смотря на простоту ея линій и умѣренность выдѣлки волосъ и бороды. Позади этихъ двухъ фигуръ, Агриппа, дочь Мегакла, жена перваго изъ героевъ и мать втораго, немолодая, нѣсколько грузная, но полная достоинства матрона, отстраняя одною рукою вуаль со своего лица, а другою придерживая у пояса свой плащъ, дополняетъ картину семейства, соединеннаго за гробомъ любовью, какъ оно было, безъ сомнѣнія, соединено ею и при жизни. Къ сожалѣнію, трудно выразить словами глубину религіознаго чувства, одушевляющаго эту группу и придающаго тремъ изображеннымъ лицамъ величественную ясность и спокойствіе—то,



рис. 126.—стела гигисо.

что греки называли σεμνόν. Безъ сомнѣнія, въ этомъ памятникѣ найдутся кое-какіе недостатки рѣзца,-кое-какія ошибки противъ анатоміи, какъ, напр., въ рукѣ Прокла, и вялость лѣпки, какъ, напр., въ груди Проклейда и рукѣ Агриппы; но эти погрѣшности вполнѣ искупаются прочувствованностью сочиненія и глубокимъ впечатлѣніемъ идеальности.



Рис. 127. — Стела Проклеса, Проклейда и Архиппы.

Вліяніе Фидія выразилось сильно во многихъ отношеніяхъ: его встрѣчаемъ мы, болѣе или менѣе, повсюду. Приводя, на удачу, примѣръ изъ того, что удержалось въ нашей памяти, замѣтимъ, что вліяніе это кажется намъ очевиднымъ въ барельефѣ Элевзинской стелы—весьма простой религіозной композиціи, отличающейся неизысканнымъ изяществомъ и чистотою рисунка и изображающей Димитру и Кору, подающихъ Триптолему пшеничное зерно (рис. 128), а также въ превосходномъ метопѣ Селинунтскаго

храма (рис. 129; находится въ Палермскомъ музеѣ). На немъ представленъ мистическій бракъ (ἱερὸς γάμος) Зевса и Геры. Царь боговъ, обнаженный по поясъ, какъ на фризѣ панаѳинейскаго праздника, сидитъ на скалѣ и привлекаетъ къ себѣ Геру, схвативъ ее за запястье лѣвой руки правою, протянутою впередъ, рукою. Богиня стоитъ, облеченная въ длинные и широкіе покровы, какіе надѣвались на невѣстъ. Композиція сцены проста и цѣломудренна; лѣпка наготы и укладка драпировокъ отличаются величественностью стиля; хотя въ головѣ Зевса, особенно же въ его волосахъ и бородѣ, равно какъ и въ складкахъ одежды на Герѣ, замѣтенъ оттѣнокъ архаичности, однако, при сравненіи этихъ частей съ прочими частями барельефа, исполненными сочно и свободно, приходишь къ заключенію, что архаичность введена сюда умышленно.

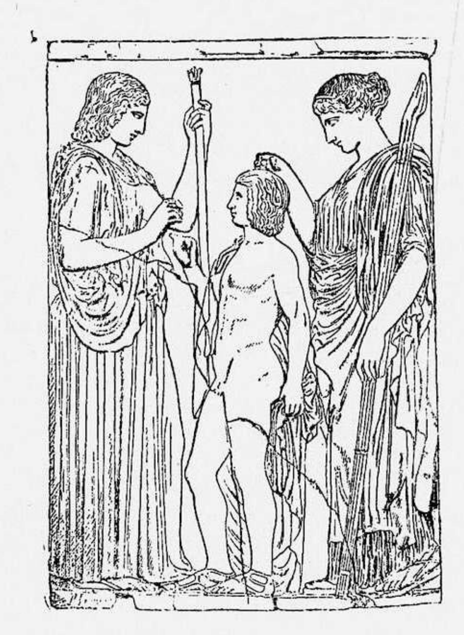


Рис. 128.—Димитра, Кора и Триптолемъ.

Въ противоположность только-что разсмотрѣнному памятнику, въ весьма многихъ монументальныхъ скульптурахъ мы видимъ—надо признаться—лишь весь-

ма отдаленное вліяніе Фидія. Это можно прежде всего сказать о фризѣ храма Аполлона Эпикурейскаго въ Бассахъ, близъ Фигаліи. Постройка на пустынной аркадской горѣ этого святилища, остатки котораго укра-



РИС. 129.—МИСТИЧЕСКІЙ БРАКЪ ЗЕВСА И ГЕРЫ.

шаютъ теперь одну изъ залъ Британскаго музея, была поручена безсмертному соорудителю Парѳенона, Иктину. Исполненіе фриза, вѣроятно, было возложено также на художниковъ, пользовавшихся извѣстностью; однако, въ этомъ длинномъ рядѣ барельефовъ мы не находимъ качествъ Фидія и его аттическихъ учениковъ.

Содержаніе фриза—двоякое: битва кентавровъ съ лапиѳами—мотивъ, сдѣлавшійся банальнымъ, и битва воиновъ съ амазонками. Содержаніе это развивается въ узкой полосѣ, шириною въ семьдесятъ-семь сантиметровъ и длиною въ тридцать-одинъ метръ. Если что и можно похвалить въ этомъ произведеніи (это, впрочемъ, довольно трудно, вслѣдствіе сосѣдства его съ парѳенонскими мраморами), такъ это—увлеченіе, съ



РИС. 130.—ФРАГМЕНТЪ ФИГАЛІЙСКАГО ФРИЗА.

какимъ сражаются непріятели, разгаръ происходящей битвы, и нѣкоторые смѣлые эффекты развѣвающихся драпировокъ (рис. 130). Но дѣйствующія лица—приземисты и коренасты, лишены того тонкаго изящества и вѣрныхъ пропорцій, которыя мы привыкли видѣть въ аттической школѣ; въ рисункѣ нѣкоторыхъ положеній и въ композиціи большинства группъ насъ поражаетъ господствующее безвкусіе.

Что̀ сказать, наприм., о такой путаницѣ: одинъ изъ кентавровъ схватилъ лапиѳа сзади и впился зубами въ его затылокъ; тѣмъ неменѣе, несчастный успѣлъ вонзить кинжалъ въ грудь чудовища, которое — очевидно, подъ вліяніемъ боли—брыкается и попадаетъ задними ногами въ щитъ другаго лапиѳа, убѣгающаго со страха? Такъ какъ подъ кентавромъ оставалось на фризѣ свободное пространство, то скульпторъ, съ цѣлью заполнить эту пустоту, помѣстилъ тутъ еще кентавра,

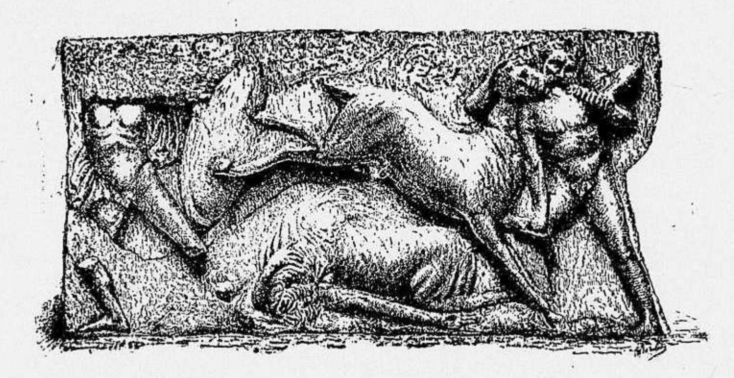


РИС. 131.—ФРАГМЕНТЪ ФИГАЛІЙСКАГО ФРИЗА.

раненаго и упавшаго лицемъ на землю, съ такимъ вычурнымъ положеніемъ головы и членовъ, что понять эту фигуру довольно трудно (рис. 131). Если угодно, тутъ есть воображеніе, но худо-упорядоченное, или, вѣрнѣе сказать, вовсе неупорядоченное,—такое, на помощь которому въ его неловкой смѣлости не явился искусный рѣзецъ. Словомъ, фигалійскій фризъ — неболѣе, какъ посредственный продуктъ провинціальнаго искуства.

VIII

Поликлетъ

Знаменитѣйшаго изъ современниковъ Фидія, Поликлета, родившагося въ Сикіонѣ, но бывшаго собственно аргосцемъ, древніе приравнивали великому аттическому мастеру; нѣкоторые ставили его даже выше этого послѣдняго. Однако, произведенія двухъ скульпторовъ не могутъ быть сравниваемы, и указывать рангъ для столь различныхъ талантовъ — дѣло слишкомъ смѣлое.

Поликлетъ провелъ почти всю свою жизнь въ Аргосѣ. Мы знаемъ, какимъ художественнымъ центромъ былъ этотъ городъ еще до его времени; мы уже говорили объ Агеладѣ, у котораго Фидій учился въ молодости. Онъ былъ учителемъ и Поликлета. Многія причины побудили Поликлета остаться въ своей провинціи, сохранявшей собственныя преданія и славу, не смотря на процвѣтаніе Аѳинъ; пребываніе Поликлета въ Аргосѣ опредѣлило путь, которымъ онъ слѣдовалъ. Въ ту пору, когда переполнившіеся богатствомъ Аѳины стали покрываться великолѣпными памятниками, самыя обстоятельства благопріятствовали Фидію, другу Перикла, проявить его геній въ большихъ и сложныхъ предпріятіяхъ по украшенію города; такимъ образомъ произошли метопы, фризъ и фронтонныя группы Парѳенона. Поликлету, напротивъ того, пришлось, такъ сказать, сдерживать полетъ своихъ крыльевъ и ограничивать свою дѣятельность трудами, менѣе обширными и рос-

кошными; но отъ этого его слава не потеряла ничего: онъ славенъ именно тѣмъ, что достигъ совершенства въ произведеніяхъ такого рода, которыя, не имѣя въ себѣ Фидіевской возвышенности, не лишены однако ни благородства, ни величія.

Поликлетъ изваялъ нѣсколько статуй боговъ и богинь: Зевса для Аргоса, Афродиту для Амиклеи, Гермеса для Лисимахейи (въ Херсонесѣ Таврическомъ), быть можетъ, группу делосской троицы: Лето, Артемиду и Аполлона, для Ликонской горы. Въ особенности славилась хризоэлефантинная Гера, исполненная имъ для аргосскаго храма. «Богиня очень велика — говоритъ Павзаній — и представлена сидящею на тронѣ. Сдѣлана она изъ золота и слоновой кости; на головѣ у нея — діадема, на которой изваяны Хариты и Гòры; въ одной рукѣ она держитъ гранатовое яблоко, а въ другой — скиптръ; говорятъ, что на верхнемъ концѣ скиптра находилась кукушка, потому что Зевсъ, воспылавъ любовью къ дѣвѣ-Герѣ, превратился, какъ гласитъ легенда, въ кукушку, чтобы преслѣдовать предметъ своей страсти». Страбонъ утверждалъ, что, мастерствомъ исполненія, статуя эта превосходила всѣ другія, но уступала Фидіевскимъ въ отношеніи совершенства и величія. Нѣсколько бюстовъ, въ особенности же Фарнезская Гера Неаполитанскаго музея, составляютъ, быть можетъ, свободныя подражанія этому знаменитому произведенію.

До насъ дошли, по крайней мѣрѣ, въ почти точныхъ копіяхъ три статуи, дающія ясное понятіе о талантѣ Поликлета: Дорифоръ, Діадуменъ и Раненная Амазонка.

Квинтиліанъ говоритъ, что человѣческое тѣло выходило изъ-подъ рѣзца аргосскаго мастера въ высшей степени прекраснымъ, а боги — недостаточно величественными. Повидимому, не подлежитъ сомнѣнію, что боги Поликлета, дѣйствительно, не выдерживали сравненія съ богами Фидія; но, что касается до людей, то, наприм., Дорифоръ вполнѣ справедливо заслуживалъ того, чтобы служить для длиннаго ряда художниковъ образцомъ идеальнаго совершенства. Статую эту древніе называли *Канономъ*, т. е. образцовою; даже увѣряли, будто Поликлетъ исполнилъ ее нарочно для того, чтобы она служила моделью для другихъ художниковъ, будто онъ примѣнилъ въ ней съ геометрическою точностью пропорціи, на которыя, будучи столь же свѣдущимъ теоретикомъ, какъ и практикомъ, онъ указалъ въ особомъ сочиненіи, какъ на самыя правильныя и необходимыя для приданія человѣческому тѣлу безукоризненной красоты. Къ сожалѣнію, древніе писатели не сохранили для насъ точныхъ свѣдѣній о «Канонѣ» Поликлета. Изложенныя въ этомъ трактатѣ правила Лукіанъ сводитъ къ слѣдующему: «Тѣло не должно быть ни чрезчуръ высоко, ни чрезмѣрно длинно, а также и неслишкомъ низко, какъ тѣло карлика, но должно быть строго-пропорціонально; если оно сдѣлано очень мясистымъ, то страдаетъ неправдоподобностью, если изображено слишкомъ тощимъ, то походитъ на скелетъ мертвеца». Галліенъ даетъ указанія менѣе неопредѣленныя: «По Хризиппу, красота состоитъ въ гармоніи не линій а членовъ, въ точной пропорціональности пальцевъ между собою, всѣхъ пальцевъ, взятыхъ вмѣстѣ и пясти съ запястьемъ, этихъ послѣднихъ съ предплечьемъ, и предплечія съ плечемъ, какъ о томъ на-

писано въ Канонѣ Поликлета». Отсюда можно заключить, что, повидимому, палецъ былъ мѣрою, которую аргосскій мастеръ принялъ для выраженія установленныхъ имъ пропорцій. Чтобы разъяснить этотъ вопросъ, слѣдовало бы измѣрить на самомъ Дорифорѣ различныя части тѣла и членовъ, и постараться опредѣлить соотношенія между полученными величинами; но дошедшія до насъ копіи Канона малодостовѣрны.

На самомъ дѣлѣ, нельзя считать настоящимъ повтореніемъ этой статуи маленькаго, впрочемъ весьма изящнаго, Дорифора надмогильной стелы, хранящейся въ Аргосскомъ музеѣ. Этотъ нагой юноша, идущій подлѣ своего коня, опустившій правую руку и несущій въ лѣвой рукѣ копье, представленъ въ той позѣ, которую древніе приписываютъ статуѣ Поликлета; очевидно, онъ исполненъ подъ ея впечатлѣніемъ, но всетаки не можетъ дать намъ надлежащихъ разъясненій относительно ея пропорцій.

Бронзовая голова Неаполитанскаго музея, снабженная подписью Аполлонія, сына аѳинянина Архія, настолько хороша, что можетъ быть принята за воспроизведеніе головы Дорифора; но она, точно такъ же, какъ и торсъ Берлинскаго музея (Дорифоръ Пурталеса),—только фрагментъ. Что касается до статуи Неаполитанскаго музея (рис. 132), которая, хотя и слабѣе этихъ фрагментовъ въ техническомъ отношеніи, однако цѣлѣе другихъ, а потому составляетъ самую любопытную копію, то она, очевидно, принадлежитъ художнику, не обладавшему достаточнымъ талантомъ для того, чтобы безошибочно воспроизвести типическія особенности оригинала.

Дорифоръ Поликлета былъ *virititer puer*, т. е. эфебъ

съ развившимися уже формами. Эти слова не идутъ къ нѣсколько тяжелому и слишкомъ мускулистому тѣлу, къ мужественной головѣ съ рѣзкими чертами, представленной на нашемъ рисункѣ. Это — уже совсѣмъ зрѣлый мужчина, а не юноша, и если допустить, что художникъ хотѣлъ изобразить мужчину (на взглядъ и сужденія Плинія нельзя вполнѣ полагаться), то надо признать, что, при всей соразмѣрности между собою частей тѣла въ этой фигурѣ, выбранныя для нихъ пропорціи не таковы, чтобы производили на насъ впечатлѣніе безукоризненной красоты, и чтобы мы могли, на основаніи неаполитанской статуи, присоединиться къ во-

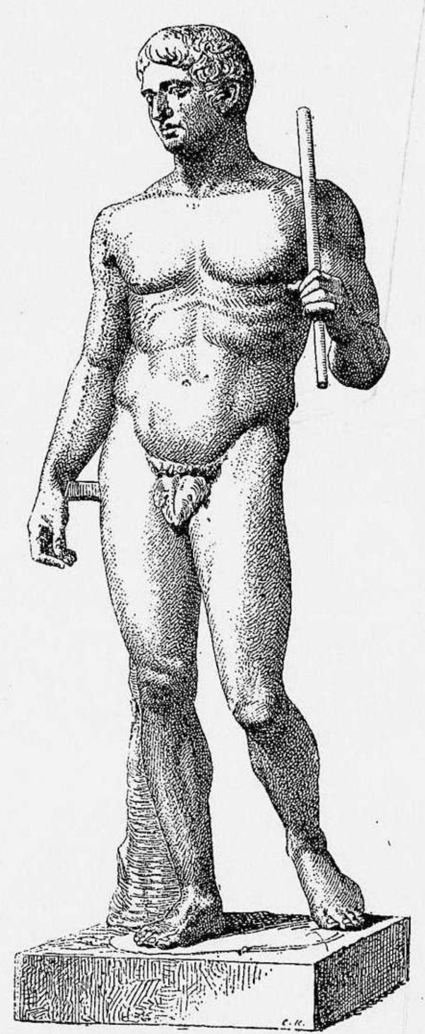


Рис. 132.—Дорифоръ (Канонъ) Поликлета.

сторженнымъ похваламъ, съ какими древніе писатели отзывались о Дорифорѣ.

Другое произведеніе Поликлета, Діадуменъ, статуя атлета, поднявшаго обѣ руки и повязывающаго себѣ голову длинною тесьмою, дошло до насъ, подобно Дорифору, въ нѣсколькихъ копіяхъ. Лучшія изъ нихъ, но не самыя лучшія—Діадуменъ Фарнезскій и Діадуменъ Везона, хранящійся въ Британскомъ музеѣ (рис. 133); въ нихъ мы не узнаемъ того *molliter juvenem*, юноши съ еще нѣжными формами эфеба, котораго Плиній противопоставляетъ Дорифору—эфебу, уже возмужалому. Но, къ ущербу для Поликлета, надо сказать, что и Діадуменъ, такъ же точно, какъ и Дорифоръ, страдаетъ отчасти недостаткомъ изящности. Въ двухъ означенныхъ копіяхъ мы находимъ стремленіе, существовавшее, впрочемъ, съ древнѣйшей поры, стремленіе къ квадратнымъ формамъ, какъ говорили древніе, или къ формамъ коренастымъ, какъ говоримъ мы теперь, и неразлучнымъ съ нѣкоторою грузностью. Повидимому, такой характеръ дѣйствительно имѣли лучшія произведенія Поликлета, потому что онъ встрѣчается въ ихъ копіяхъ, исполненныхъ, очевидно, разными руками. Для объясненія громадной популярности художника, замѣтимъ, что произведенія Фидія, по самой чрезвычайности своего совершенства, по высотѣ породившаго ихъ вдохновенія, по блеску идеальной красоты своихъ формъ, были и продолжаютъ быть неподражаемыми; тѣмъ неменѣе, Дорифоръ и Діадуменъ могли служить образцами для многихъ поколѣній художниковъ: это—атлеты, а потому ихъ тѣламъ достаточно было имѣть красоту человѣческую, конечно, идеализированную, но все-таки матеріальную, — кра-

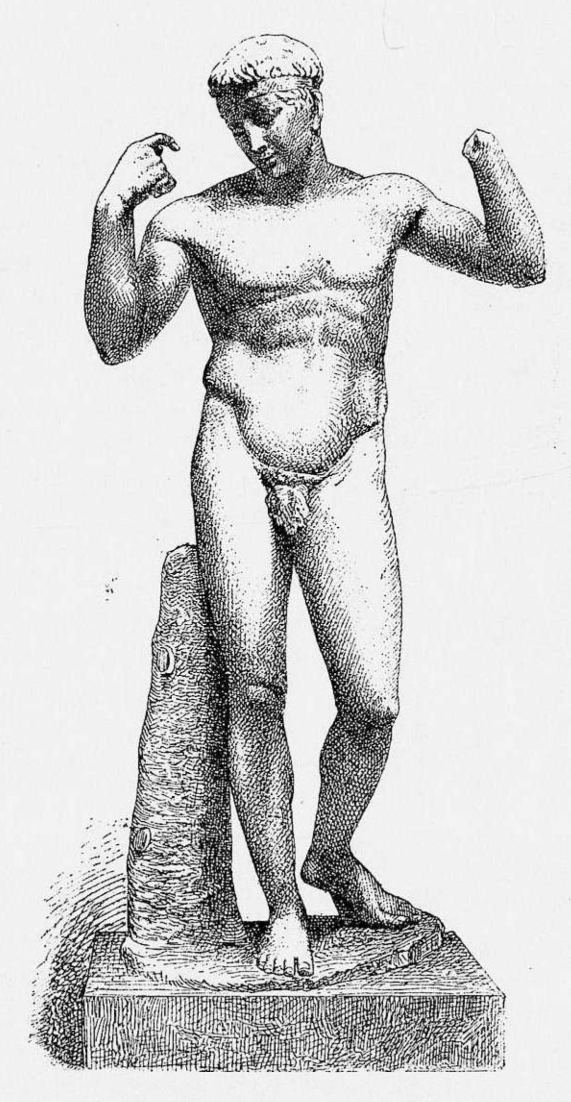


РИС. 133.—ДІАДУМЕНЪ ПОЛИКЛЕТА.

соту, которая передается мрамору легче, нежели чисто духовная красота Фидіевскихъ боговъ, состоящая въ вѣчной юности и небесномъ величіи. Къ тому же, позы Поликлетовскихъ атлетовъ какъ нельзя болѣе натуральны, какъ нельзя болѣе просты; они стоятъ, согнувъ немного одну ногу, какъ натурщики на постаментѣ въ мастерской художника, когда онъ еще не придалъ имъ желаемаго положенія или движенія и заставляетъ ихъ выказывать мускулы, которые ему хочется воспроизвести. Натурщики эти ничего не дѣлаютъ, ничѣмъ не заняты, и на ихъ лицахъ не выражается никакого чувства, которое обнаруживало бы какую-либо душевную дѣятельность или волненіе.



Рис. 134. — Амазонка Поликлета.

Такимъ образомъ, Поликлету, по приговору потомства, принадлежитъ та немаловажная заслуга, что онъ установилъ на нѣкоторое время типъ человѣческой красоты, какъ Фидій создалъ типъ божественнаго величія, и что, своимъ удачнымъ примѣромъ, онъ

придалъ смѣлость скульпторамъ, потерявшимъ ее при видѣ созданій Фидія, и если, какъ весьма позволительно предполагать, ему принадлежалъ оригиналъ Амазонки Берлинскаго музея (рис. 134), то мы можемъ спросить себя: не отнеслись ли мы къ этому мастеру слишкомъ строго? Извѣстенъ слѣдующій милый анекдотъ: лучшіе скульпторы Греціи были приглашены къ участію въ конкурсѣ на исполненіе Амазонки для эфесскаго храма Діаны, и каждый изъ нихъ изваялъ по статуѣ; когда же ихъ спросили, которая изъ этихъ статуй наилучшая, всякій отвелъ первое мѣсто своей собственной, на второмъ мѣстѣ поставилъ произведеніе Поликлета, на третьемъ—Фидія, на четвертомъ—Крисилая, на пятомъ—Кидона и на шестомъ — Фрадмона. Вслѣдствіе этого, побѣдителемъ оказался Поликлетъ. На самомъ дѣлѣ, его талантъ вполнѣ соотвѣтствовалъ задачѣ— представить Амазонку, мужскую силу въ женскомъ тѣлѣ, плотное сложеніе и крѣпкіе мускулы подъ плавными и округлыми формами. Молодая воительница, раненная въ правую грудь, стоитъ, опершись на столбъ; она подняла надъ головою своею правую руку, безъ рѣзкаго жеста страданія, безъ театральности; только на лицѣ рисуется бодро-переносимая боль. Не построилъ ли Поликлетъ это женское тѣло, подобно тѣлу своихъ атлетовъ, по математически-точному канону? Древніе о томъ умалчиваютъ, но несомнѣнно, что скульпторъ и здѣсь, по крайней мѣрѣ, выказалъ свое знаніе, такъ какъ пропорціи Амазонки удивительно гармоничны: сила не вредитъ изяществу, какъ въ неаполитанскомъ Дорифорѣ; полныя, плотныя формы не нарушаютъ стройности. Лицо Дорифора незначительно, даже испорчено тяжелою объемистостью челюстей; лицо

Амазонки, не смотря на малую продолговатость его овала и умышленно крупныя черты, отличается действительною красотою, которая усиливается сдержанно-страдальческимъ выраженіемъ. Наконецъ, очень удачное и совсѣмъ новое расположеніе короткаго хитона, удерживаемаго на плечѣ надѣтою чрезъ него тесьмою и узкимъ ремнемъ вокругъ стана,—одежды, спускающейся отъ бедръ до половины лядвій мелкими складками, съ чрезвычайною мягкостью и изяществомъ, зависящими отъ устраненія архаичной симметричности и параллелизма, — это расположеніе, говоримъ мы, оставляетъ открытыми обѣ груди и спину Амазонки и придаетъ ея великолѣпной наготѣ столь идущую къ ней гордую цѣломудренность.

IX

Скопасъ и Пракситель

Г. Гильомъ, прекрасный скульпторъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, тонкій критикъ, художникъ и въ то же время теоретикъ по части искуства, подобно Поликлету, замѣтилъ, что Канонъ составлялъ сводъ выработаннаго школою, но не точку отправленія школы.

Изложенное въ предыдущей главѣ только подтверждаетъ это мнѣніе. Но необходимо условиться на счетъ того, какъ слѣдуетъ разумѣть слово: «школа». Время, до котораго мы довели свой обзоръ, уже не то, когда возможно различать въ греческомъ искуствѣ два теченія, іоническое и дорическое: смѣшеніе расъ, обмѣнъ и

передача чувствъ и мыслей сдѣлали изъ эллиновъ, въ отношеніи цивилизаціи, одинъ народъ, лишь раздѣленный на маленькія государства, относительная независимость которыхъ была болѣе фиктивная, чѣмъ дѣйствительная; съ этой поры существуетъ лишь единое греческое искуство, единая греческая скульптура, которую художники, изъ какого бы города они не происходили, разносятъ съ одного берега Эгейскаго моря на другой и, быть можетъ, даже на Западъ, до Великой Греціи, даже еще дальше — до италіанскихъ городовъ.

Плеядѣ скульпторовъ, въ которой самыми яркими звѣздами были Скопасъ, Пракситель и потомъ Лизиппъ, невполнѣ пристало названіе новоаттической школы, даваемое ей большинствомъ историковъ, если это названіе понимать иначе, чѣмъ въ смыслѣ указанія на ея происхожденіе. Извѣстно, съ достовѣрностью, что Скопасъ былъ изъ Пароса; Пракситель, вѣроятно, былъ изъ Аѳинъ, Лизиппъ же родился въ Сикіонѣ. Но эти скульпторы, подобно своимъ современникамъ и ученикамъ, держались одного направленія, которое состояло, всего скорѣе, въ аттической традиціи. Съ каждымъ днемъ удаляясь все болѣе и болѣе отъ нѣсколько-реалистическихъ и дорическихъ опредѣлительности и тяжеловатости Поликлета, художники все сильнѣе и сильнѣе привязывались къ идеалу іонической граціи, достигнутому Фидіемъ, и продолжали идти этимъ путемъ до тѣхъ поръ, пока напослѣдокъ, переступивъ за свою цѣль, не стали злоупотреблять изяществомъ, не впали въ манерность.

Дѣятельность Скопаса, находившагося, по словамъ Плинія, въ полномъ развитіи своего таланта около

ХС олимпіады, была продолжительна и плодотворна. Произведенія его, отличавшіяся большимъ разнообразіемъ (новая существенно-аттическая черта), состояли въ обширныхъ и сложныхъ декоративныхъ скульптурныхъ работахъ, каковы напр. фронтонныя группы, исполненныя для храма Аѳины въ Тегеѣ, изъ которыхъ одна изображала охоту на Калидонскаго вепря (болѣе двадцати фигуръ), а другая—битву Ахилла съ Телефомъ въ каикской долинѣ. Мы знаемъ также, что онъ изваялъ для эфесскаго храма базу одной изъ знаменитыхъ колоннъ, извѣстныхъ подъ названіемъ: *columnae coelatae*. База, привезенная г. Вудомъ въ Британскій музей (рис. 135), по искусной группировкѣ фигуръ, по деликатной лѣпкѣ нагаго тѣла мужскихъ фигуръ, по роскоши и красивости женскихъ драпировокъ, можетъ быть признана достойною этого мастера, хотя и нельзя утверждать, чтобы она была непремѣнно его работою. Кромѣ того, ему приписываютъ часть барельефовъ Галикарнаскаго Мавзолея и большое количество группъ, каковы: Асклепій и Гигія, въ храмѣ Аѳины въ Тегеѣ, двѣ Эринніи, въ Аѳинахъ, Эросъ, Гимеросъ и Поѳосъ, въ Мегарѣ, и особенно Ніобиды, умирающіе вокругъ своей матери, копіи съ которыхъ, быть можетъ, представляютъ знаменитыя статуи флорентійскаго музея Уффици; затѣмъ—статуи: Афродиты Всенародной въ Элидѣ, Гекаты въ Аргосѣ, Геракла въ Сикіонѣ, Аполлона въ Рамнусѣ въ Аттикѣ, Вакханка, славившаяся смѣлостью движенія, Аполлонъ-Сминѳей въ Хризѣ, въ Троадѣ. Древніе не говорятъ о томъ, чтобы Скопасъ изображалъ атлетовъ: его рѣзецъ былъ посвященъ преимущественно религіи.

Многіе античные голоса трубятъ намъ о славѣ этого ваятеля, но не даютъ знать о томъ, за что онъ ею пользовался. По счастью, оригинальность его таланта мы можемъ оцѣнить сами, собственными глазами.



РИС. 135.—УКРАШЕННАЯ СКУЛЬПТУРОЮ КОЛОННА ЭФЕССКАГО ХРАМА

Извѣстно, что Артемизія, жена карійскаго царя Мавзола, движимая супружескою любовью, воздвигла ему великолѣпный надгробный памятникъ, считав-

шійся однимъ изъ семи чудесъ свѣта, и что Скопасъ, въ сотрудничествѣ съ тремя другими художниками Бріаксисомъ Тимоѳеемъ и Леохаресомъ, украсилъ это сооруженіе фризами и статуями. Мавзолей имѣлъ восемьдесятъ футовъ въ окружности; тридцать-шесть колоннъ окружали его. Увѣнчиваясь уступчатой пирамидой, на вершинѣ которой стояла мраморная квадрига, работы Пиѳеса, онъ возвышался отъ земли на сто-сорокъ футовъ. По словамъ Плинія, Скопасу принадлежало украшеніе восточной стороны этого памятника.

До XII вѣка Мавзолей оставался неповрежденнымъ, сопротивляясь времени и варварамъ; но около этой поры онъ былъ разрушенъ землетрясеніемъ, и рыцари іоаннитскаго ордена воспользовались его матеріалами, не исключая даже и барельефовъ, для постройки Будрунскаго укрѣпленнаго замка, нынѣшняго Галикарнаса. Виконтъ Стратфордъ-Редклифъ, 1846 г., и Ньютонъ, въ 1857 г., доставили отсюда въ Британскій музей многочисленные обломки фриза и остатки колоссальныхъ статуй. Но какъ различить, среди этихъ фрагментовъ, тѣ, которые исполнены Скопасомъ, отъ работанныхъ его сотрудниками? Намъ кажется, что славнѣйшему изъ четырехъ скульпторовъ можно смѣло приписать куски, въ которыхъ выказывается искуство особенно оригинальное и совершенное, каковы фрагменты Битвы амазонокъ, воспроизведенной на нашемъ рисункѣ. Это—двѣ сцены, отличающіяся смѣлостью композиціи и пылкостью исполненія. Мы далеки уже здѣсь, наприм., отъ кентавровъ, лапиѳовъ и амазонокъ фигалійскаго храма — отъ этихъ коренастыхъ, широкихъ и короткихъ фигуръ, лишенныхъ подвижности и граціи,

отъ этихъ тяжело-составленныхъ, загроможденныхъ сценъ; здѣсь, эпизоды—просты и поразительны, какъ и должно быть эпизодамъ жаркой схватки, въ которой у сражающихся—одна забота: убить противника и не быть самому убитымъ; одни наносятъ, со всего размаха, удары, другіе стараются избѣгнуть ихъ быстрымъ уклоненіемъ назадъ или въ сторону; каждый пускаетъ



РИС. 136.—БАРЕЛЬЕФЪ ГАЛИКАРНАССКАГО МАВЗОЛЕЯ.

въ ходъ свою силу и ловкость, чрезъ что являются подвижныя, оживленныя позы. Вслѣдствіе быстрыхъ перемѣщеній тѣлъ, драпировки развѣваются и вьются назади или спереди фигуръ, плотно пристаютъ къ ногамъ, рукамъ и торсамъ, а самыя тѣла какъ воиновъ, такъ и амазонокъ, отличаются стройностью и изяществомъ, мало гармонирующими съ дикостью, остервенѣлостью изображенной битвы варваровъ (рис. 136). Смѣлость движеній и утонченность формъ, впа-



РИС. 137.—НІОБА СЪ ДОЧЕРЬЮ.

дающія порою въ излишество,—таковы, прежде всего, черты, характеризующія талантъ Скопаса, если судить о немъ по лучшимъ рельефамъ Мавзолея.

Это мнѣніе оправдываютъ и подтверждаютъ статуи Ніобы и Ніобидъ, вѣроятныя копіи группы Скопаса. Главная фигура, Ніоба, убѣгающая быстрыми шагами и старающаяся защитить свою полунагую дѣвочку-дочь съ распущенными волосами, укрывающуюся въ одеждѣ матери (рис. 137); педагогъ, со своимъ воспитанникомъ, раненные или умирающіе Ніобиды, лежащая на землѣ мертвая Ніобида,—всѣ эти фигуры, подобно героямъ и героинямъ галикарнасскаго фриза, высоки и стройны. Движеніе ихъ столь же сильно, но, не смотря на всю эту силу, онѣ не утрачиваютъ своей тонкой изящности. Очевидно, статуи Ніобы и Ніобидъ—произведенія той же школы, если не той же руки, изъ которой вышелъ фризъ Мавзолея; но онѣ представляютъ, между прочимъ, большой интересъ, какого онъ не имѣетъ: онѣ—патетичны. Со Скопаса, слѣдовательно, начинается экспрессивная скульптура.

Статуя Мюнхенскаго музея, извѣстная подъ именемъ Иліонея (рис. 138), и которую ученые единогласно признаютъ за одного изъ дѣтей Ніобы, даетъ намъ, быть можетъ, наиболѣе ясное понятіе объ этомъ утонченномъ искуствѣ. Тѣло представленнаго юноши замѣчательно по удивительной гибкости и изяществу, какія лишь рѣдко встрѣтишь въ другихъ статуяхъ; патетическій, полный ужаса, жестъ заставляетъ сожалѣть объ утратѣ головы этой фигуры—фигуры въ которой чувствуется духъ, если не рука великаго мастера.

Архаическая улыбка—не болѣе, какъ наивность; она

застыла на лицахъ древнѣйшихъ статуй, не выражаетъ собою, не отражаетъ въ себѣ душевнаго состоянія. Боги Фидія, будучи богами и, слѣдовательно, безстрастными, надѣлены только величіемъ, неопредѣленнымъ спокойствіемъ, безсмертно запечатлѣннымъ на ихъ царственныхъ лицахъ. Атлеты Поликлета — образцовые натурщики, т. е. люди съ молодымъ и здоровымъ тѣломъ, не ощущающіе ни страданія, ни какой-либо внутренней радости, кромѣ довольства тѣмъ, что мускулы ихъ крѣпки, а пропорціи совершенны: они состоятъ только изъ тѣла, въ нихъ нѣтъ души, ихъ лицо остается банальнымъ.

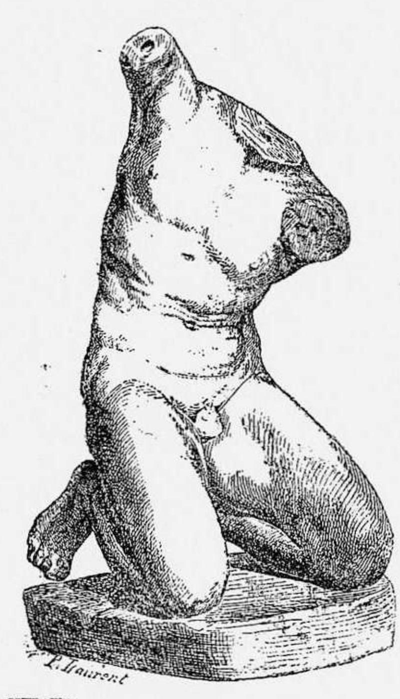


Рис. 138.—Илионей.

Но вотъ, въ IV вѣкѣ, является Скопасъ — и сердце начинаетъ биться подъ мраморною оболочкою: Ніоба страдаетъ; ея дѣти и слуги объяты ужасомъ, мучатся отъ ранъ, умираютъ; испугъ и физическая боль рисуются въ ихъ фигурахъ, просвѣчиваютъ въ выраженіи ихъ глазъ, въ морщинахъ ихъ чела, въ корчѣ ихъ губъ. Однако, это новое искуство не пересаливаетъ

въ означенномъ отношеніи. Оно проникается новымъ стремленіемъ—болѣе тонкимъ пониманіемъ права и способности скульптуры, которое, главнымъ образомъ, и дѣлаетъ честь Скопасу. Но это стремленіе состояло ни въ чемъ иномъ, какъ въ расширеніи круга сюжетовъ, въ которомъ до той поры однообразно вращалась скульптура, воспроизводила ли она боговъ Олимпа, баснословныхъ ли героевъ, или олимпійскихъ побѣдителей. Съ этой минуты, на сцену выступаетъ человѣкъ, настоящій человѣкъ, чувствующій, волнуемый страстями, а, слѣдовательно, и жизнью. Къ сожалѣнію, вмѣстѣ съ человѣкомъ, является также идея, чувство, облеченное въ тѣло, т. е. олицетвореніе. Мы охотно вѣримъ, что три страсти, олицетворенныя Скопасомъ въ человѣческихъ формахъ; Эросъ, или любовь, съ ея спутниками Гимеросомъ и Потосомъ, т. е. съ вожделѣніемъ и пламенною страстью, были надѣлены всею граціей, всею юною и пламенною жизнью, какими отличаются полуидеальные, полунатуралистическіе вымыслы греческой поэзіи. Безъ сомнѣнія, самъ Скопасъ долженъ былъ прекрасно изваять трехъ божковъ, воплощенныхъ и реальныхъ для него, какъ Зевсъ, или Афродита; но дверь была открыта, и чрезъ нее стали впослѣдствіи проникать, вмѣстѣ съ Олимпійцами, холодныя фигуры аллегорическихъ божествъ.

Однако, говоря это, мы забѣгаемъ слишкомъ впередъ.

Пракситель, знаменитый современникъ Скопаса, были аѳинянинъ, изъ Эрезидскаго дима. Время его рожденія неизвѣстно съ точностью, но есть основаніе полагать, что онъ былъ еще очень молодъ, когда Скопасъ, около 375 г., поселился въ Аѳинахъ. Отцемъ

Праксителя, быть можетъ, былъ Кифисодотъ, авторъ знаменитой группы, прекрасное повтореніе которой находится въ Мюнхенскомъ музеѣ и воспроизведено въ прилагаемомъ рисункѣ (рис. 139),—группы, изображавшей Эйрине (Миръ) съ малюткою-Плутосомъ (Богатствомъ) на рукахъ. О жизни Праксителя мы имѣемъ мало свѣдѣній; она вся была посвящена труду, и только сосредоточенностью надъ работой и тихимъ существованіемъ мастера объясняются многочисленность и разнообразіе его великолѣпныхъ произведеній.

По счастью, недавно найдена одна несомнѣнно-подлинная статуя, вышедшая изъ подъ рѣзца этого безсмертнаго мастера; многія другія его работы извѣстны по хорошимъ копіямъ. Этихъ документовъ достаточно для нашего знакомства съ нимъ.

Люди вкуса, поклонники высокаго искуства, нарочно ѣздили въ Книдъ для того, чтобы полюбоваться статуей Афродиты, сіявшей вѣчнымъ блескомъ юности и красоты среди постоянно открытаго храма. «Киприда, царица Паѳоса — говорится въ одной эпиграммѣ, — приплыла по волнамъ въ Книдъ, чтобы полюбоваться на собственное изображеніе; увидѣвъ его въ своемъ святилищѣ, она воскликнула: гдѣ это Пракситель видѣлъ меня совсѣмъ нагою?» Знаменитый скульпторъ видѣлъ нагою не самоё Афродиту, но обворожительную гетеру Фрину, свою любовницу, которая, на праздникахъ Элевзиній и Посейдоній, скинула съ себя всѣ одежды, распустила свои волосы и вошла въ море на глазахъ у собравшихся грековъ и великаго живописца Апеллеса, восхищеннаго тѣмъ, что, наконецъ, нашлась идеальная, долго, но напрасно отыскиваемая имъ натурщица для Афродиты-Анадіомены.



РИС. 139.—ЭЙРИНЕ И ПЛУТОСЪ.

Книдъ, на своихъ мысахъ, покрытыхъ золотистыми утесами, тонущихъ въ свѣтѣ и свѣтлой лазури великолѣпнаго неба и омываемыхъ сверкающимъ моремъ, блещетъ самыми лучезарными красотами восточной природы; въ его знаменитомъ храмѣ толпились статуи великихъ мастеровъ, Діонисій Бріаксиса, рядомъ съ Аѳиной Скопаса. Но Афродита Праксителя была какъ-бы одна и затемняла всѣ прочія чудеса искуства. «Богиня — говоритъ Лукіанъ, — изваянная изъ глыбы паросскаго мрамора ослѣпительной чистоты, стоитъ въ срединѣ святилища, улыбаясь нѣсколько гордою и презрительною улыбкою; вся ея красота—наружу, никакое покрывало не скрываетъ ея, и только одною рукою богиня стыдливо заслоняетъ свое лоно. Въ храмѣ—двѣ двери съ противоположныхъ сторонъ, для того, чтобы всякій могъ любоваться богиней какъ спереди, такъ и со спины, и ничто въ ней не ускользаетъ отъ удивленія... Какое изящество въ плечахъ, какая ширина боковъ! Какъ чудно рисуются и округляются бедра, не слишкомъ костлявыя и, но и не слишкомъ мясистыя и пухлыя! Кто скажетъ, сколь сладка улыбка двухъ ямочекъ, вдавленныхъ въ лядвіяхъ? Какъ вѣрно движеніе верхней и нижней частей ноги, продолженныхъ прямою линіей до ступни!» Еще восторженнѣе отзывается Лукіанъ о рисункѣ волосъ, лба и бровей, о глазахъ, какъ-бы влажныхъ и въ то же время полныхъ блеска и граціи. Эти дивныя прелести объясняютъ знаменитую легенду о странной, безумной любви одного молодаго грека, новаго Пигмаліона, объятія котораго могли только осквернить, но не оживить мраморную богиню. По описаніямъ, легендамъ и эпиграммамъ, Книдская Афродита была

столь прекрасна, что трудно узнать ее въ безчисленныхъ статуяхъ нашихъ музеевъ, которыя, своею позой, жестомъ и особенно изысканностью, порою утрированною и шаловливою, напоминаютъ, но не передаютъ изящество, страстную и, вмѣстѣ съ тѣмъ, дѣвственную грацію Праксителевой статуи. Основываясь на одной книдской монетѣ (рис. 140), изъ всѣхъ дошедшихъ до насъ копій самою вѣрною мы можемъ считать Афродиту Мюнхенскаго музея. Но какъ далеко этой копіи до оригинала!



Рис. 140.—Афродита Праксителя (на книдской монетѣ).

Мы готовы упомянуть здѣсь еще о найденной въ Арменіи бронзовой головѣ Афродиты Британскаго музея (рис. 141), которую, вмѣстѣ съ Райе, признаемъ исполненною подъ впечатлѣніемъ произведенія Праксителя. Указываемыя Лукіаномъ прелести не обнаруживаются ни въ одной копіи такъ ясно, какъ здѣсь,—конечно, на столько, на сколько бронза можетъ давать понятіе о мраморѣ. «Чистота чела и величавый изгибъ бровей составляютъ—говоритъ Райе,—одну изъ главныхъ прелестей этой бронзы, и въ впадинахъ этихъ большихъ, открытыхъ глазъ можно легко предположить спокойный, искренній взглядъ, устремленный совсѣмъ прямо, повергающій въ страхъ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, очаровывающій, — взглядъ, о которомъ говоритъ самосатскій критикъ. На этихъ сладострастныхъ, тонко-разрѣзанныхъ губахъ дѣйствительно бродитъ

хвалимая имъ сдержанная улыбка. Волосы, причесанные на головѣ нѣсколько небрежно и кокетливо спускающіеся локонами по шеѣ, чувственная пухлость щекъ и строгая нѣжность эпидермы, какъ нельзя болѣе



РИС, 141.—ГОЛОВА АФРОДИТЫ
(въ Британскомъ музеѣ).

идутъ къ Афродитѣ-Гетерѣ, типъ которой хотѣлось установить Праксителю».

По влеченію, по рѣдкому сознанію силы и способности своего рѣзца, Пракситель воспроизводилъ все

то, что было юнаго и обворожительнаго въ эллинскомъ Пантеонѣ. Книдской Афродитѣ, Афродитамъ Косской, Өеспійской, Александрійской, въ Каріи, онъ придалъ свиту амуровъ, изящныхъ и граціозныхъ, какъ онѣ, дышащихъ нѣжною страстью, не полнощекихъ и одутловыхъ, какъ амуры, столь часто изобрѣтаемые банальностью декоративныхъ искуствъ, но юношей, вышедшихъ изъ дѣтства, почти эфебовъ, уже сознающихъ свою силу и умѣющихъ направлять свои стрѣлы,—опасныхъ и плѣнительныхъ боговъ, о которыхъ говорится въ эпиграммѣ одного поэта: «Моя любовная отрава—уже больше не стрѣлы, а страстные взоры».

Затѣмъ, у Праксителя слѣдовали сладострастныя божества лѣсовъ и ручьевъ, нагія нимфы на берегахъ источниковъ, фавны и сатиры, подсматривающіе изъ-за кустовъ на бѣлыя и нѣжныя тѣла купающихся красавицъ. Нашъ скульпторъ уже не знаетъ тѣхъ отвратительныхъ похотливыхъ чудовищъ, полукозловъ, полулюдей, которыхъ выводила на сцену, во всей ихъ непривлекательности, сатирическая драма. Отъ ихъ отталкивающей наружности, у Фавна улицы Треножниковъ въ Аөинахъ остались только остроконечныя уши и звѣриная шкура; однако уши спрятались въ волосахъ, а небрида, небрежно перекинутая чрезъ плечо, превратилась изъ грубой накидки въ очень красивый нарядъ. Обитый торсъ, хранящійся въ Луврскомъ музеѣ, даетъ наиболѣе вѣрное понятіе объ этомъ мастерскомъ произведеніи, которое, вмѣстѣ съ Өеспійскимъ Эротомъ, Пракситель любилъ больше всѣхъ остальныхъ своихъ статуй. Въ одномъ лишь Кифисѣ Фидія мы видимъ столь чистую, здоровую, сіяющую молодость,

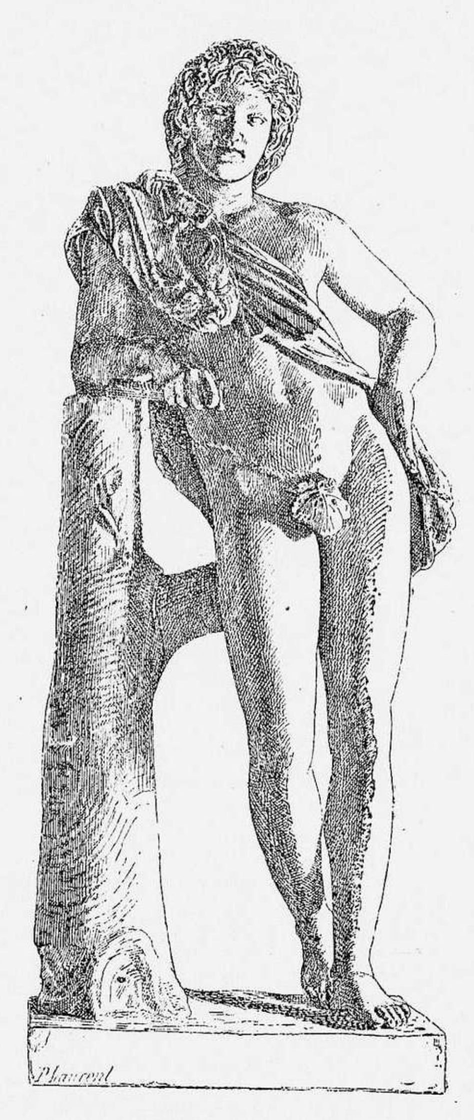
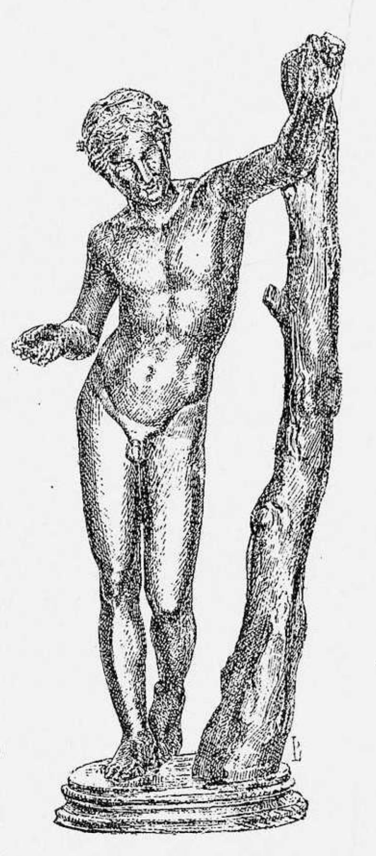


РИС. 142.—ФАВНЪ ПРАКСИТЕЛЯ.

столь безукоризненное изящество; но юный Кифисъ силенъ, мускулистъ, исполненъ олимпійскаго величія, тогда какъ Фавнъ, расцвѣтшій мирно-радостно, прислонился къ стволу дерева, выказывая, съ безпечною граціей, полныя и круглыя формы своего свѣжаго юнаго тѣла. Смягченный выступъ бедръ, сообщающій красивый изгибъ линіямъ тѣла, придаетъ его позѣ удивительную легкость и граціозную небрежность. Глазъ съ восхищеніемъ слѣдитъ за мягкими контурами мрамора, теплаго и живаго, какъ смуглое тѣло красавца-эфеба. Копія Капитолійскаго музея, представленная на рис. 142, имѣетъ

только то преимущество предъ луврскимъ торсомъ, что воспроизводитъ цѣлую статую и даетъ намъ лучшее понятіе объ ея позѣ.

Какая также разница между Аполлономъ-Савроктономъ и архаическими Аполлонами, окоченѣлыми и принужденными въ усиліи, которое они дѣлаютъ для того, чтобы казаться величественными и грозными! Какъ далеко ушло искуство впередъ отъ старыхъ мастеровъ, отъ Канаха и того, кѣмъ задуманъ повелительный Аполлонъ олимпійскаго фронтона! Аполлонъ съ ящерицей (рис. 143 представляетъ бронзовый экземпляръ виллы Альбани)—божественный юноша, сошедшій съ Олимпа, милый отрокъ, любящій смѣхъ и игры, не пекущійся о судьбахъ вселенной, а угрожающій, забывъ свое достоинство, стрѣлою маленькому животному, которое ползетъ по древесному стволу. Очевидно, представленіе о богѣ свѣта покачнулось, какъ покачнулась и вѣра въ его всемогущество; но такова сила геніальныхъ созданій искуства,


РИС. 143.—АПОЛЛОНЪ САВРОКТОНЪ ПРАКСИТЕЛЯ.

что Аполлонъ до нашихъ дней остался въ человѣческомъ воображеніи богомъ юнымъ, стройнымъ и изящнымъ, нѣсколько женственнымъ по тѣлосложенію и движеніямъ, съ лицемъ и прическою молодой дѣвушки,—словомъ, такимъ, какимъ онъ представлялся воображенію Праксителя.

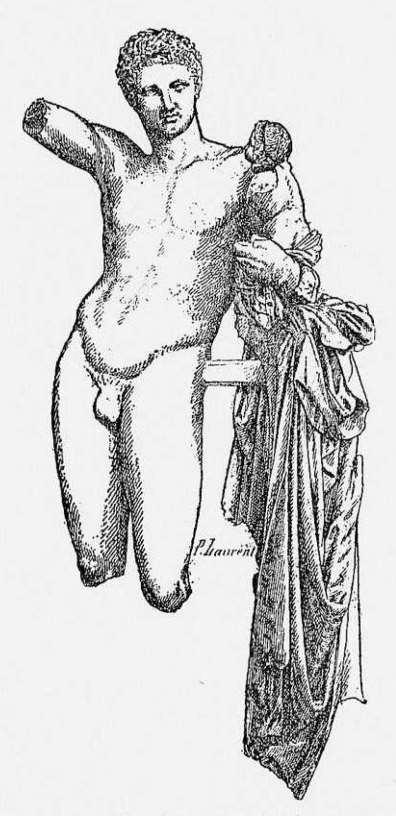


Рис. 144.—Гермесъ Праксителя.

Наконецъ, какъ уже было сказано выше, мы имѣемъ возможность судить о талантѣ этого художника по неопровержимо - подлинному его произведенію. 8 мая 1877 года, въ развалинахъ храма Геры въ Олимпіи, найдена была фигура Гермеса, играющаго съ младенцемъ-Діонисомъ,—статуя лежавшая у подножія пьедестала, на которомъ она нѣкогда стояла,—статуя, видѣнная и признанная драгоцѣнною Павзаніемъ, сдѣлавшаяся теперь знаменитою, единственною въ своемъ родѣ драгоцѣнностью, въ обладаніи которою самые богатые музеи будутъ всегда завидовать новоустроенному

Олимпійскому музею (рис. 144, 145). Нѣжный паросскій мраморъ разбился при паденіи; правая рука Гермеса исчезла; обѣ ноги, отъ колѣнъ до-низу, не отысканы; ребенокъ-Діонисъ потерялъ лѣвую руку, и его голова, откатившаяся далеко отъ туловища, обилась въ нѣсколькихъ мѣстахъ. Но все то, что осталось отъ этой статуи, отличается рѣдкою сохранностью, нигдѣ не лопнуло и не поцарапалось, блеститъ и лоснится, какъ работа, только-что вышедшая изъ мастерской.


Рис. 145.—Гермесъ Праксителя (голова).

Точно такъ же, какъ въ Фавнѣ и Аполлонѣ Савроктонѣ, въ Гермесѣ не осталось ничего отъ первобытнаго бога этого имени,—ни остроконечной шапки, ни кадуцея, ни крылышекъ на пяткахъ. Это—обыкновенный человѣкъ, но идеально-юный и прекрасный; онъ—не вѣстникъ или спутникъ боговъ, и, хотя ему поручено передать ребенка Діониса нимфамъ, онъ не спѣшитъ исполнить эту обязанность. Стоя у древеснаго ствола и непри-

нужденно облокотившись на него, онъ бережно посадилъ малютку-бога себѣ на лѣвую, обвитую драпировкой, руку и забавляется тѣмъ, что манитъ его какимъ-то предметомъ, вѣроятно, кистью винограда, которую держитъ въ правой, поднятой рукѣ. Діонисъ положилъ одну руку на плечо Гермеса, а другою тянется къ показываемому лакомству; все его маленькое тѣло напряженно стремится къ этой приманкѣ. Объ этомъ памятникѣ было писано много; всѣ выраженія истощены на похвалу высокой красотѣ Праксителевскаго Гермеса, такъ что было бы излишне распространяться объ удивительной простотѣ и естественности, съ какими группированы обѣ фигуры, о граціозности ихъ позъ, о гибкости ихъ движеній. Подобно тому, какъ въ Фавнѣ и Аполлонѣ, но еще съ большимъ изяществомъ, изгибъ бедръ прерываетъ жесткую и монотонную въ натурѣ параллельность линій торса и ногъ, и этотъ выступъ мускуловъ, измѣняющій обыкновенное очертаніе тѣла, находящагося въ покоѣ, сообщаетъ главной фигурѣ невыразимое впечатлѣніе движенія и жизни. Но̀ что̀ особенно достойно вниманія, что̀ больше всего выражаетъ оригинальный талантъ художника, это—индивидуальное чувство красоты, самобытная концепція идеальнаго типа. Въ Гермесѣ нѣтъ ничего реалистическаго (не говоримъ о Діонисѣ, который кажется намъ хуже Гермеса, безъ сомнѣнія, потому, что обитъ). Голова, самая юная, самая живая, словомъ, самая прекрасная, какую мы только знаемъ, свободна отъ всякихъ традицій. Смотримъ ли мы на нее прямо, или съ боку, она нисколько не напоминаетъ намъ того условнаго типа, который называютъ греческимъ,—типа чистаго, благороднаго, правильнаго по линіямъ и, безъ сомнѣнія, превосходнаго, но повторяющагося слишкомъ часто, какъ безличное и холодное клишѐ. Короткій и выпуклый лобъ, выступы котораго приводятъ на память Мироновскихъ атлетовъ; носъ, моделированный вообще кругло и жирно, широкій при своемъ началѣ, немного сжатый въ срединѣ и утончающійся къ небольшимъ ноздрямъ красиваго очертанія; удаленные другъ отъ друга глаза, большіе и миндалевидные, мало выступающіе изъ глубокихъ орбитъ; маленькій ротъ съ тонкими, полуоткрытыми, приподнятыми въ своихъ углахъ, сдержанно-улыбающимися губами; худощавый подбородокъ, раздвоенный въ срединѣ ямочкой; волосы, лежащіе на головѣ массою короткихъ, но густыхъ завитковъ, между которыми проходитъ воздухъ; угловатый контуръ лица,—всѣ эти черты образуютъ совсѣмъ новый и весьма оригинальный типъ, въ которомъ натура является пріукрашенной и омоложенной свободнымъ вдохновеніемъ художника. То же самое надо сказать и о тѣлѣ. Оно построено уже не по канону Поликлета, не по правиламъ, слишкомъ стѣснительнымъ для генія Праксителя: плечи слишкомъ широки по толщинѣ туловища, бедра и лядвеи мало развиты въ ширину, мускулы моделированы съ мастерскою опредѣленностью, но безъ сухости, и довольно округлыя формы не ослабляютъ, а усиливаютъ молодость и свѣжесть фигуры. Выдѣлка подробностей — крайне тщательна: мы не знаемъ ничего болѣе обработаннаго, чѣмъ ступня правой ноги, къ счастію, найденная.

Гермесъ слишкомъ неполонъ (берцовыя части обѣихъ его ногъ утрачены) для того, чтобы глазъ оста-

вался вполнѣ удовлетворительнымъ. Нашему впечатлѣнію мѣшаетъ невозможность, при разставаніи со статуей, окинуть ее всю, послѣднимъ, общимъ взглядомъ, и желѣзные стержни, поддерживающіе мраморъ, равно какъ и четырехугольный тяжелый пьедесталъ, въ который они укрѣплены, причиняютъ, подобно бѣлому пустому пространству бумаги въ нашемъ рисункѣ, истинное страданіе какъ глазамъ, такъ и воображенію. Но даже и это рѣдко-испытываемое чувство, это сожалѣніе, доходящее до боли, свидѣтельствуетъ о высокомъ совершенствѣ произведенія. Кифисъ Фидія и Гермесъ Праксителя — двѣ вершины, господствующія надъ всею греческою скульптурою. Послѣ нихъ, ничего лучшаго уже не выходило изъ эллинскихъ мастерскихъ. Въ этихъ двухъ статуяхъ (мы говоримъ о тѣхъ, которыя дошли до насъ и о которыхъ мы можемъ судить по нимъ самимъ), двумъ величайшимъ скульпторамъ удалось выразить ихъ идеалъ, самый благородный изъ когда-либо порожденныхъ человѣческимъ воображеніемъ. Съ Гермеса начинается для греческой скульптуры періодъ остановки, а, въ дѣлѣ искуства, не двигаться впередъ—почти то же, что идти назадъ.

Однако, можно ли говорить объ упадкѣ, когда еще не указано на нѣсколько другихъ превосходныхъ произведеній, завѣщаемыхъ намъ Греціей? Вокругъ Скопаса и Праксителя группировалась толпа выдающихся скульпторовъ, ихъ соперниковъ и учениковъ, славу которыхъ могъ затмить только блестящій геній двухъ названныхъ мастеровъ. Къ числу этихъ художниковъ относятся: аѳиняне Леохарисъ и Бріаксисъ, Тимоѳей, Пиѳесъ, Кифисодотъ младшій, Тимархъ, Стеннисъ

Олиѳскій, Либаніонъ изъ Аѳинъ, Поліевктъ и многіе другіе, имена и знаменитыя произведенія которыхъ мы знаемъ изъ надписей и текстовъ; кромѣ нихъ, дѣйствовали еще другіе скульпторы, имена которыхъ забыты, но работы сохранились и причисляются къ превосходнѣйшимъ.

Не одному ли изъ этихъ художниковъ слѣдуетъ приписать Димитру (рис. 146), привезенную г. Ньютономъ, въ 1858 г., изъ Книда въ Британскій музей? Она относится, очевидно, къ эпохѣ, въ которую до тѣхъ поръ шаткіе типы греческихъ божествъ окончательно установились. Что̀ Пракситель сдѣлалъ для Афродиты, Аполлона, Гермеса и Фавна, неизвѣстный авторъ книдской статуи сдѣлалъ для Димитры. Въ начальную пору искуства, Богиня-Мать, явившаяся въ Грецію съ Востока, любитъ принимать іератическія позы: здѣсь (мы говоримъ преимущественно о маскахъ, тисненныхъ изъ обожженной глины), подобно финикійской Астартѣ, она давитъ руками свои груди, выжимая изъ нихъ питательное молоко; тамъ она просто сидитъ на тронѣ, держа свои руки на колѣняхъ и ожидая приношеній, или же, какъ на Элевзинской стелѣ (рис. 128), вмѣстѣ со своею дочерью, Корой, даетъ Триптолему хлѣбное зерно; на расписныхъ вазахъ изображаются различные эпизоды ея мистическихъ несчастій—похищеніе Коры и странствованія по свѣту для отысканія дочери. Но черты богини измѣняются въ каждомъ памятникѣ, и ни въ одномъ изъ нихъ ея образъ не соотвѣтствуетъ собственно эллинскому поэтическому и религіозному представленію о ней, сдѣлавшему изъ нея, прежде всего, какъ-бы языческую Mater dolorosa. Книдская Димитра—



РИС. 146.—КНИДСКАЯ ДИМИТРА.

олицетвореніе скорбящей матери: скульпторъ старался и успѣлъ «придать ей выраженіе горячей материнской любви, въ которой сосредоточивается вся ея жизнь, запечатлѣть на ея лицѣ тоску одиночества и надежду на будущее свиданіе, а, вмѣстѣ съ тѣмъ, возбудить въ душѣ самого зрителя мысль о блаженной жизни, которая наступитъ для него завтра, и чрезъ то просвѣтлить печаль жалкаго смертнаго. Таковы, въ концѣ IV вѣка, были требованія религіи, уже вполнѣ пропитанной философіей, удовлетворить которымъ надлежало художнику, исполнявшему образъ богини, долженствовавшій служить предметомъ поклоненія. По широкимъ, нѣсколько тяжелымъ формамъ тѣла и по его позѣ, можно сразу узнать въ этой фигурѣ женщину, имѣвшую дѣтей. Голова, изваянная изъ паросскаго мрамора,—прозрачность котораго, почти одинаковая съ прозрачностью алебастра, производитъ иллюзію жизни,—имѣетъ характеръ и черты уже не молодой, но и не старой женщины» (О. Райе). На ея лицѣ столь сильно выражена горесть, чуждая всякаго театральнаго преувеличенія, вдовій вуаль столь степенно обрамливаетъ это лицо, проникнутое нѣмою грустью, широкія драпировки, образующія роскошныя складки, столь величественно одѣваютъ вполнѣ развитое тѣло матери, что нельзя не согласиться съ нѣкоторыми критиками, утверждавшими, что, будь эта статуя перенесена въ христіанскій храмъ, благочестивые люди поддались бы обману и стали бы молиться и поклоняться Димитрѣ, какъ Мадоннѣ.

Къ школѣ Скопаса и Праксителя слѣдуетъ отнести также большую Нике, богиню самоѳракійской морской побѣды, найденную въ 1863 г. Шампуазо (Champoi-

seau) и поступившую въ Луврскій музей. Статуя эта, недавно пополненная приставкою новыхъ фрагментовъ и реставраціей корабельнаго носа, служащаго ей основаніемъ, изображаетъ Нике въ смѣлой позѣ, съ большими крыльями, распущенными для полета. Ея широкая туника, образующая красивыя складки, развѣвается отъ вѣтра; такъ и кажется, что богиня еще оглашаетъ воздухъ звукомъ побѣдной трубы, и что ея тѣло стремительно несется впередъ. Мы выразили должную похвалу Нике Пэонія, смѣло выдвинутой впередъ и какъ-бы висящей въ воздухѣ; но какая разница между этимъ скульпторомъ и неизвѣстнымъ художникомъ, изваявшимъ Самоѳракійскую Побѣду! Живость и непринужденность постановки, энергичность движенія, естественность драпировокъ, отдувающихся, дрожащихъ и какъ-бы шелестящихъ отъ дуновенія вѣтра, величіе, царственность, жизнь, — таковы качества, которыя поражаютъ всякаго при видѣ этого великолѣпнаго произведенія. Что́ сказать о смѣломъ рѣзцѣ, съумѣвшемъ изсѣчь изъ мрамора эти складки, легкія и мягкія, какъ складки льняной ткани, то послушно слѣдующія за движеніемъ колеблющаго ихъ воздуха, то любовно прилипающія къ сквозящему подъ ними здоровому и мощному женскому тѣлу? Въ этихъ драпировкахъ выказались грандіозность и свобода замысла, смѣлость и техническая ловкость, какихъ не представляетъ въ такой же степени даже парѳенонская Ирида. Эти качества навсегда упрочиваютъ за Самоѳракійской Побѣдой первенствующее значеніе среди античныхъ памятниковъ, хранящихся не только въ Луврѣ, но и во всѣхъ музеяхъ Европы (рис. 147).

Такими же качествами, хотя и въ меньшей степени,

отличаются любопытныя статуи Нереидъ, перешедшія съ агоры Ксанѳа, изъ Ликіи, въ Британскій музей. На широкомъ цоколѣ, украшенномъ барельефными фризами, возвышалась іоническая колоннада, и въ ней, между колоннами, стояли женскія фигуры, въ числѣ пятнадцати,—безъ сомнѣнія, Нереиды, отъ которыхъ и весь памятникъ получилъ свое названіе; представлены онѣ были бѣгущими, съ развѣвающимися по вѣтру драпировками. Фризы—посредственной, вѣроятно, мѣстной работы; они изображаютъ битву въ открытомъ полѣ, осаду, штурмъ и сдачу укрѣпленнаго города, принесеніе контрибуціи и другія военныя сцены, напоминающія о подвигахъ ликійскаго царя Перикла, гробницею котораго служилъ разсматри-



Рис. 147.—Самоѳракійская побѣда.

ваемый нами памятникъ. Вмѣстѣ съ нѣкоторымъ изяществомъ группировки, разнообразіемъ въ композиціи сложныхъ сценъ и порою оригинальностью движеній, мы находимъ въ этихъ барельефахъ значительную грубость и большія ошибки противъ анатоміи и рисунка; на ряду съ похвальнымъ стремленіемъ къ самобытности и довольно индивидуальнымъ чувствомъ декоративности,— часто грубый и постоянно неумѣлый реализмъ. По нашему мнѣнію, надо много доброй воли, чтобы видѣть въ этомъ декоративномъ ансамблѣ малѣйшее вліяніе великихъ аттическихъ скульпторовъ, какое усматриваютъ въ немъ многіе; самые кони, если сравнить ихъ съ конями панаѳинейскаго фриза, окажутся не имѣющими ничего общаго съ ними, кромѣ малорослости. Другое дѣло — статуи: задуманы онѣ болѣе свободно, исполнены съ большой оконченностью и представляются произведеніями вполнѣ греческими— можно сказать, даже аттическими, занимающими средину между Олимпійскою Нике (Нике Пэонія) и Самоѳракійскою Побѣдою; первую напоминаютъ онѣ своими нѣсколько тяжелыми формами, вторую—расположеніемъ и обработкою развѣвающихся драпировокъ.

Эстетическое чувство, болѣе сильное, чѣмъ всякія археологическія соображенія, побуждаетъ насъ отнести къ блестящей порѣ Скопаса и Праксителя Венеру Милосскую — дивное произведеніе неизвѣстнаго мастера, купленную въ 1820 г. посланникомъ французскаго короля Людовика XVIII въ Констатинополѣ, маркизомъ де-Ривьеромъ, для Луврскаго музея (рис. 148 и 149). Островъ Милосъ, или Мило, — благодатный уголокъ: большинство скульптурныхъ памятниковъ, найденныхъ въ его почвѣ, отличается высокимъ художе-

ственнымъ достоинствомъ; къ ихъ числу, между прочимъ, принадлежатъ: превосходная голова Зевса Блакаса, хранящаяся въ Британскомъ музеѣ, великолѣпный Посейдонъ, колоссальная мраморная статуя Національнаго музея въ Аѳинахъ, еще неизданная, разбитая въ куски и лежащая въ непривѣтливой временной залѣ, въ которой статуи разложены линіей вдоль стѣнъ, словно трупы покойниковъ, и все-таки, приводящая своимъ величіемъ въ восторгъ посѣтителей этой залы. Но и безъ этихъ находокъ, маленькій островъ былъ бы славенъ уже по тому одному, что отъ него получила свое названіе Луврская Афродита.

Насъ очень мало интересуетъ вопросъ о



РИС. 148.—ВЕНЕРА МИЛОССКАЯ.

томъ, чѣмъ заняты были исчезнувшія руки богини: держала ли она ими щитъ, простирала ли ихъ къ стоявшему предъ нею малюткѣ-Эроту, или же, съ ласковымъ жестомъ, обнимала ими Арея, своего возлюбленнаго: какою мы ее видимъ въ Луврской галереѣ, выступающею въ божественной наготѣ своей на фонѣ темно-краснаго бархата, озаренною хорошо разсчитаннымъ, умѣреннымъ свѣтомъ, лишенною обѣихъ рукъ, — такою остается она навсегда въ памяти всякаго, кто любовался ею хотя бы однажды, и его умъ, пораженный сіяніемъ столь чистой красоты, не жалѣетъ о повреждeніяхъ, причиненныхъ ей временемъ, и не думаетъ объ излишней реставраціи.

Художественное наслажденіе, доставляемое Венерою Милосской, столь велико, что заглушаетъ въ насъ археологическое любопытство, и мы не знаемъ, достойны ли зависти, или сожалѣнія тѣ люди, которые не отдаются всецѣло живому восторгу, возбуждаемому видомъ этой статуи въ нынѣшнемъ ея состояніи, или мыслью о ней, но пытаются узнать, какова она была въ свое время. Для насъ, это—Афродита, богиня любви, чувства самаго важнаго, самаго святаго, когда оно не состоитъ въ простомъ плотскомъ влеченіи; это — не та Афродита, которую Гефестъ, предъ неудержимо смѣющимися олимпійцами, окружилъ своею сѣтью, когда она, игривая и сладострастная, млѣла въ объятіяхъ Ареса, но та Афродита, о которой пишетъ великій Лукрецій: «Наслажденіе людей и боговъ, мать всего существующаго, населяющая подъ вращающимися звѣздами и море, по которому плаваютъ корабли, и землю, носительницу жатвъ, — богиня, благопріятствующая зачатію всяческихъ существъ и ихъ рож-

деніи въ дневномъ свѣтѣ, богиня, предъ которою стихаютъ вѣтры и расходятся небесные облака. Подъ ея стопами, изъ плодотворной земли выростаютъ благовонные цвѣты; съ ея появленіемъ, небо успокаивается, и жаркій свѣтъ распространяется въ воздухѣ; при первомъ дуновеніи весны, сердце птицъ начинаетъ биться съ полною силою, дикіе звѣри начинаютъ играть на тучныхъ пажитяхъ; вся живая природа, проникшись ея восхитительною сладостью, предается вожделѣнію; въ моряхъ, въ горахъ, въ быстрыхъ рѣкахъ, въ лиственныхъ птичьихъ убѣжищахъ, въ зазеленѣвшихъ снова поляхъ, сладкая любовь наполняетъ всѣ сердца, и существа размножаются». Такова богиня, представляющая намъ свою цѣломудренную красоту всю, какъ она есть, безъ ложной стыдливости, такова Афродита, управляющая вожделѣніями существъ, но сама безстрастная, какъ подобаетъ олимпійкѣ. Ея строгое лице, ея невыразимая улыбка, дышащая серіозною и ясною любовью, а не мимолетною или безпокойною



Рис. 149.—Голова Венеры Милосской.

страстью, ея груди, сильно развитыя, какъ груди кормилицы, ея тазъ, широкій, какъ у женщины, уже способной быть матерью, всѣ ея формы, разцвѣтшіе въ полномъ, но не чрезмѣрномъ блескѣ зрѣлости,—возбуждаютъ скорѣе глубокія и здравыя думы, чѣмъ сладострастные помыслы. Мягкая драпировка, спустившаяся со стана и удерживаемая плавнымъ контуромъ бедръ и нѣсколько приподнятой ногою, могла бы спуститься еще ниже, даже совсѣмъ упасть къ стопамъ Афродиты: это не помѣшало бы вполнѣ нагой богинѣ, точно такъ же, какъ и полунагой, оставаться «Родительницей» (Genitrix), питательницей, матерью, идеальной женщиной, которую нечистое желаніе не дерзнетъ задѣть даже кончикомъ своего крыла. Не знаешь, что̀ заслуживаетъ большей похвалы: воображеніе ли, въ которомъ родился столь простой, столь величественный, столь благородный типъ, или рука, воплотившая въ глыбѣ самаго нѣжнаго, самаго прозрачнаго, самаго янтарнаго паросскаго мрамора самый чистый, самый прекрасный образъ женщины, о какомъ только мечталъ когда-либо художникъ?

X

Лизиппъ

Сикіонецъ Лизиппъ жилъ очень долго, цѣлыхъ три четверти IV-го столѣтія. Онъ прошелъ свое поприще со славою и плодотворно, такъ какъ Плиній увѣряетъ, что имъ исполнено неменѣе полуторы тысячи статуй,

изъ которыхъ каждая могла бы доставить извѣстность скульптору. Этотъ современникъ Скопаса и Праксителя, соотечественникъ аргосца Поликлета, былъ, въ свое время, художникъ независимый и сдѣлался главою школы. Онъ хвастался тѣмъ, что нисколько не обязанъ вліяніемъ на себя кому бы то ни было, и что единственною его наставницею была природа. Подъ его рѣзцомъ, люди являлись не такими, каковы они въ дѣйствительности, но такими, какими ему казались,—съ небольшими головами, со стройными и нервными тѣлами. Слѣдовательно, Лизиппъ не держался канона, по которому человѣческая фигура должна была имѣть плотныя формы, широкое, коренастое тѣло и крупную голову. Плиній сообщаетъ, что Лизиппъ, заботясь, впрочемъ, болѣе чѣмъ кто-либо другой, о соблюденіи симметріи, т. е. о равновѣсіи пропорцій, пересталъ держаться пропорцій, считавшихся до его времени образцовыми, и измѣнилъ массивное тѣлосложеніе, которое любили прежніе художники, на болѣе деликатное.

Эта теорія, эта система, будучи примѣняема Лизиппомъ неуклонно, отводитъ для него особое мѣсто среди греческихъ ваятелей и придаетъ исключительное значеніе статуѣ Ватиканскаго музея, извѣстной подъ названіемъ Апоксіомена (рис. 150),—несомнѣнной копіи одного изъ самыхъ знаменитыхъ бронзовыхъ произведеній этого художника.

Апоксіоменъ изображаетъ атлета, проводящаго по своей правой рукѣ стригилемъ—небольшимъ инструментомъ, служившимъ для удаленія масла, которымъ натирались атлеты, выступая на палестру, и приставшаго къ нему песку. Въ этой фигурѣ, новый ка-

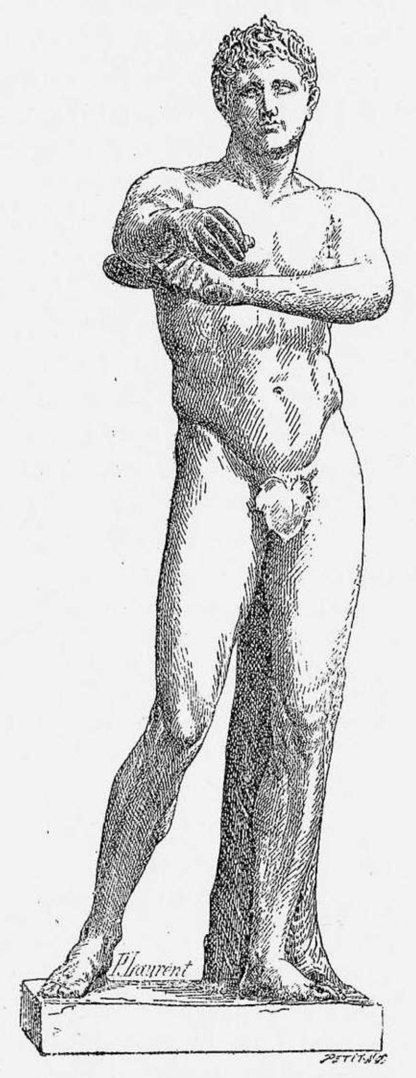


Рис. 150.—Аноксіоменъ Лизиппа.

нонъ выказывается съ очевидностью: представленъ человѣкъ рослый и стройный, нервный, но крѣпкій; его большая подвижность и сила проявлятся въ длинѣ его ногъ и рукъ, въ гибкости его, тонкаго въ таліи, узкаго въ плечахъ и, при всемъ томъ, мускулистаго туловища. Голова его мала (небольшая величина головъ — особенность стиля Лизиппа, отмѣченная древними писателями); волосы на ней моделированы свободно, небрежными прядями, черты лица не лишены тонкости. Если бы мы могли любоваться оригинальною статуей — этимъ шедевромъ, который Маркъ-Агриппа выставилъ предъ своими термами, а пришедшій въ восторгъ Тиверій конфисковалъ

для своего дворца, но былъ принужденъ возвратить по требованію народа,—если бы мы могли видѣть подлинный бронзовый экземпляръ Апоксіомена, то новый типъ, созданный Лизиппомъ, явился бы предъ нами еще съ большею опредѣленностью, потому что въ бронзовыхъ статуяхъ, вслѣдствіе игры свѣта, формы кажутся болѣе удлиненными, а контуры—болѣе рѣзкими.

Произведенія Лизиппа разнообразны: областью его творчества былъ цѣлый циклъ юныхъ, прекрасныхъ и сильныхъ боговъ, каковы Зевсъ, Посейдонъ, Діонисъ, Эротъ и, въ особенности, Гераклъ. Послѣдняго онъ изобразилъ нѣсколько разъ, въ разнообразныхъ позахъ. Такъ исполнены имъ: Гераклъ, сидящій и раздумывающій о своей горькой судьбѣ, бронзовый колоссъ, стоявшій въ Тарентѣ (рис. 151); Гераклъ-Эпитрапезій, сидящій и пьющій изъ чаши; Гераклъ, отдыхающій, стоя и опершись на палицу. Эти знаменитыя произведенія были неоднократно описаны въ эпиграммахъ. За копію сидящаго Геракла обыкновенно принимаютъ извѣстный торсъ Ватиканскаго Бельведера, работу аѳинянина Аполлонія, сына Нестора (рис. 152); воспроизведеніе отдыхающаго Геракла видятъ въ Геркулесѣ Фарнезскомъ, статуѣ Неаполитанскаго музея, исполненной аѳиняниномъ Гликономъ (рис. 153). Очень возможно, что оба названные скульптора подражали Лизиппу въ позахъ, которыя они придали полубогу; но ни въ той, ни въ другой статуѣ мы не находимъ ни одной черты, характеризующей стиль Ли-



Рис. 151.—Сидящій Гераклъ Лизиппа.

зиппа: это—произведенія гораздо позднѣйшаго времени, относящіяся къ совсѣмъ иной школѣ, о которой намъ придется говорить впослѣдствіи.

Для того, чтобы правильно судить о талантѣ Лизиппа, у насъ нѣтъ другаго матеріала, кромѣ Апоксіомена; до насъ не дошло даже ни одного изъ многочисленныхъ портретовъ Александра Великаго, исполненныхъ оффиціальнымъ скульпторомъ этого государя. Лизиппу дано было исключительное право воспроизводить въ бронзѣ августѣйшія черты македонскаго монарха, подобно тому, какъ одному Пирготелесу предоставлено было изсѣкать ихъ изъ мрамора, а Апеллесу — изображать кистью. Намъ приходится только вѣрить на-слово писателямъ, свидѣтельствующимъ о рѣдкой наблюдательности, съ какою Лизиппъ умѣлъ передавать характерныя особенности физіономіи Александра: наклонъ его головы къ лѣвому плечу, его поднятые къ небу глаза, какъ-бы мокрые, хотя и блестѣвшіе храбростью и львинымъ взглядомъ.



РИС. 152.—БЕЛЬВЕДЕРСКІЙ ТОРСЪ.

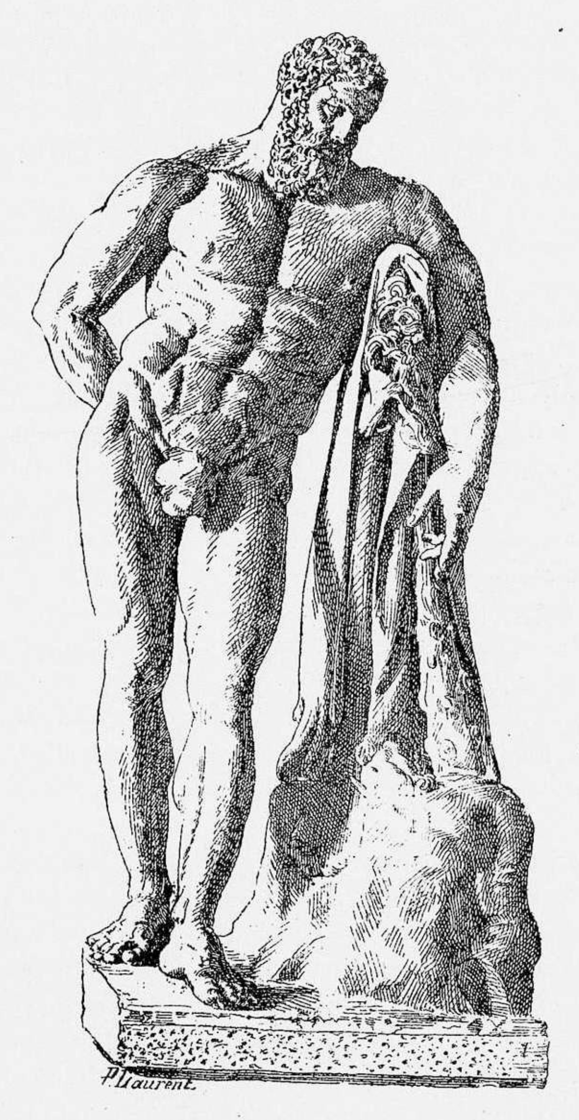


РИС. 153.—ГЕРКУЛЕСЪ ФАРНЕЗСКІЙ.

Что касается до аллегорической статуи Лизиппа, изображавшей Кайросъ, т. е. «Удобный Случай», то объ этомъ произведенiи, знаменитомъ во всемъ древнемъ мiрѣ, возможно получить лишь нѣкоторое представленiе по слѣдующей эпиграммѣ: «Откуда твой скульпторъ? -Изъ Сикiона.—Какъ зовутъ его? — Лизиппъ.—А ты, кто ты такой?—Удобный случай, имѣющiй великое значенiе во всѣхъ вещахъ.—Почему стоишь ты на кончикѣ ноги? Я бѣгу, не останавливаясь ни на секунду.—Для чего у тебя двойные пальцы на ногахъ?—Я ношусь въ воздухѣ.—Зачѣмъ рука твоя вооружена острымъ ножемъ?—Чтобы люди видѣли, что я острѣе всякаго лезвiя.—Отчего твои волосы падаютъ на глаза?—Потому что, въ борьбѣ со мною, клянусь Зевсомъ, надо хватать меня за волосы.—Но для чего ты лысъ сзади?—Чтобы тотъ, кого я однажды опередилъ своими крылатыми ногами, не могъ поймать меня съ тыла.—Съ какою цѣлью изваялъ тебя художникъ? —Для тебя, чужестранецъ; онъ поставилъ меня въ этихъ сѣняхъ, съ тѣмъ, чтобы я служилъ тебѣ урокомъ».

Надо признаться, эта аллегорiя кажется намъ чрезчуръ замысловатою и холодною; если угодно, можно похвалить въ ней изобрѣтательность художника и думать, что было бы лучше, если бы утратилась вышеприведенная эпиграмма, а не статуя Лизиппа.

Многочисленные ученики Лизиппа, какъ въ самомъ Сикiонѣ, такъ и во всей Грецiи, стали примѣнять канонъ своего учителя на практикѣ. Трое его сыновей, Даиппъ, Боэдъ и, въ особенности, Тисократъ, у котораго самого были знаменитые ученики, дали, въ этомъ отношенiи, примѣръ Фойниду, Эвтихиду, Харесу Линдосскому и многимъ другимъ.

Эвтихидъ отличается тѣмъ, что предпочелъ держаться отцовскаго направленiя въ томъ, что̀ было въ этомъ направленiи самаго строгаго: онъ старался нравиться скорѣе въ серiозномъ, чѣмъ въ прiятномъ родѣ. Хотя не сохранилось ни одного его произведенiя, которое прямо позволяло бы судить о талантѣ этого художника, однако можно предполагать съ вѣроятностью, что онъ усвоилъ себѣ средній типъ между типами Поликлета и Лизиппа.

Харесъ извѣстенъ какъ композиторъ и исполнитель Колосса Родосскаго. Эта гигантская статуя, вышиною въ семьдесятъ локтей, изображала Гелiоса, бога-солнце. Будучи разрушена землетрясенiемъ, она удивляла своею массивностью еще современниковъ Плинiя. Лишь немногiе—говоритъ онъ — могутъ обнять большой палецъ на ея рукѣ; прочiе ея пальцы больше многихъ и многихъ статуй; ея распавшiеся члены зiяютъ, какъ обширныя пещеры, наполненныя каменными глыбами, первоначальнымъ назначенiемъ которыхъ было удерживать статую въ стоячемъ положенiи. Сооруженiе ея продолжалось двѣнадцать лѣтъ и стоило дороже тысячи-трехсотъ талантовъ—суммы, вырученной отъ обращенiя въ деньги матерiала, брошеннаго Димитрiемъ, когда ему надоѣло осаждать Родосъ. Вѣроятно, въ этомъ чудѣ свѣта не было ничего необыкновеннаго, кромѣ массивности. Огромная величина служитъ обыкновенно въ ущербъ для художественной красоты, и нельзя не поставить Лизиппу въ упрекъ того, что онъ внушилъ своимъ ученикамъ стремленiе къ необычайному, такъ какъ необычайность почти всегда равносильна лжи.

Многiя поучительныя доказательства этой истины мы увидимъ въ слѣдующей главѣ.

XI

Пергамская школа

Завоеванія Александра Македонскаго и распаденіе его обширной имперіи на сильныя, соперничестовавшія между собою царства дали эллинской цивилизаціи, уже весьма распространенной за предѣлами Греціи, совершенно новый толчокъ и новый блескъ. Съ эпохи этого государя, великіе художники являются не въ одной только Европейской Греціи и на ближайшихъ къ ней островахъ: преемники мастеровъ V и IV вѣковъ послѣдовали за преемниками Александра; уже не стало школъ, ограниченныхъ стѣнами Аѳинъ, Аргоса и Сикіона; не стало, собственно говоря, никакой школы, или, по крайней мѣрѣ, школы преобладающей. Во всѣхъ столицахъ новыхъ царствъ, во всѣхъ большихъ городахъ, каждый художникъ, смотря по тому, въ какой степени государи, обстоятельства или собственный талантъ побуждали его къ дѣятельности и благопріятствовали ей, шелъ своимъ путемъ, не слѣдуя ученію и примѣру наставника, не подвергаясь вліяніямъ, въ которыхъ не могъ дать себѣ отчета. Отсюда происходитъ большая путаница и затрудненіе въ классификаціи и хронологическомъ распредѣленіи скульптурныхъ произведеній, исполненныхъ съ конца IV вѣка до Р. Хр. въ несчетномъ числѣ и тѣснящихся толпою въ нашихъ музеяхъ.

Поэтому мы должны соблюдать большую осмотрительность въ предпринимаемомъ нами обзорѣ скульптурныхъ памятниковъ, относящихся къ эпохѣ, столь удачно названной эпохою эллинизма, — эпохѣ, начинающейся съ наслѣдниковъ Александра, обнимающей собою время борьбы греческихъ царствъ въ Азіи съ Римомъ и продолжающейся чрезъ все существованіе Римской Имперіи до окончательнаго ея паденія, — къ долгому періоду, смутному, ознаменованному разнообразными событіями, въ которомъ политическій и военный геній грековъ, воскреснувшій вначалѣ, но вскорѣ заснувшій, зналъ только рѣдкія и малодѣятельныя минуты пробужденія, но въ которомъ коммерческій духъ проявлялся во всей своей прежней силѣ, а художественный геній, болѣе плодовитый, если не болѣе могущественный, чѣмъ когда-либо, принялъ новый полетъ, распространился по всему міру, и Греція, покоренная оружіемъ Рима, покорила себѣ побѣдителей своихъ литературою и искуствомъ. Однако не должно думать, чтобы въ это время совершилось какое-либо возрожденіе: съ великаго классическаго вѣка Перикла и до торжества христіанства, убившаго языческое искуство и положившаго, на новыхъ основаніяхъ, начало новой исторіи пластики, равно какъ и политической исторіи, въ художественной производительности грековъ не было перерыва. Это достаточно явствуетъ изъ одного факта: Венеру Милосскую, красоту которой мы описали, которую мы изучили, какъ самую чистую, самую совершенную изъ статуй классической эпохи, нерѣдко относили, на основаніи одного сомнительнаго документа, къ числу произведеній греко-римской эпохи, и это дѣлали ученые, считающіеся авторитетами по части археологіи. Не соглашаясь по этому пункту съ мнѣніемъ даже самыхъ серіозныхъ кри-

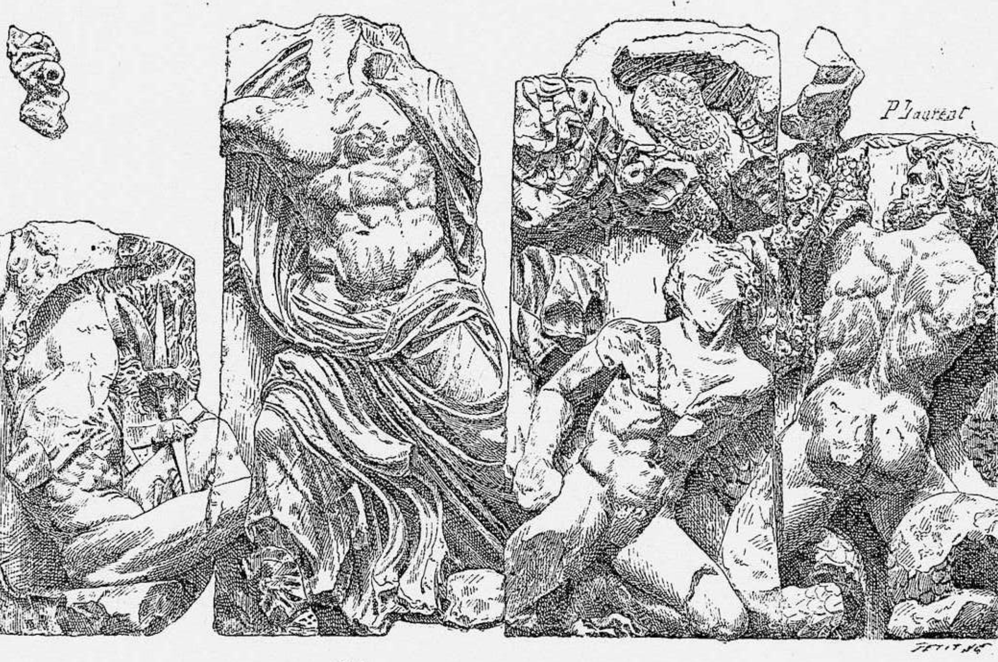


РИС. 154. — БИТВА ЗЕВСА СЪ ГИГАНТАМИ
(Больш. пергамскій алтарь).



РИС. 155.—БИТВА АѲИНЫ СЪ ГИГАНТАМИ
(Больш. пергамскій алтарь).

тами, превосходящая человѣческія силы, и эти боги и гиганты, сталкиваясь, поднимаясь, падая, охватывая другъ друга, принимаютъ мастерски-воспроизведенныя, смѣлыя позы, порою несогласныя съ требованіями вкуса; ихъ тѣламъ даны мощныя формы, мускуламъ— сильная выпуклость, порою раздутость, не встрѣчающаяся въ натурѣ, переступающая за границы того, что свойственно человѣку. Но погрѣшности противъ вкуса, излишество кипучей жизни, злоупотребленіе и преувеличенніе въ лѣпкѣ тѣла, нисколько не отнимаютъ отъ колоссальнаго произведенія его величія и силы. Скульпторы разсчитывали на эффектъ, и мы должны будемъ признать, что они достигли своей цѣли, если, основываясь на опытахъ реставраціи цѣлаго алтаря, напримѣръ, на принадлежащемъ Ришбону, поставимъ пергамскіе барельефы на ихъ мѣсто, въ основаніе тяжелыхъ и обширныхъ портиковъ, служившихъ оградою колоссальнаго алтаря Зевса и господствовавшихъ надъ грандіозными ступенями монументальной лѣстницы. При взглядѣ на этотъ фризъ издали, его рѣзкости пропадали, изысканность необычайныхъ движеній и ихъ усиленность скрадывались; преувеличеніе въ лѣпкѣ мускулатуры было почти необходимо для того, чтобы формы рисовались съ отчетливостью, чтобы рельефъ имѣлъ силу. Если смотрѣть на это произведеніе съ близкаго разстоянія и съ-лица, нѣкоторыя изъ изображенныхъ фигуръ выступаютъ впередъ съ необычайною жизненностью, иногда поражаютъ насъ даже неподдѣльностью и энергичностью вложеннаго въ нихъ чувства; такъ, напримѣръ, Зевсъ, одною рукою, опущенною къ упавшему гиганту, бросающій молнію, а другою потрясающій эгидою,—Зевсъ,

разносящій ужасъ вправо и влѣво отъ себя, и руками своими, распростертыми по ту и другую стороны широкой груди, обнимающій всю обширную сцену битвы,—безподобенъ по своему воодушевленію и величественной силѣ. Это — не спокойный олимпіецъ Фидія, съ важностью и ясностью возсѣдающій на тронѣ, но воинственный богъ, укротитель мятежныхъ и безсильныхъ гигантовъ.

Прибавимъ, что тѣ же самые скульпторы, въ искуствѣ которыхъ столь много условнаго, которыхъ почти можно назвать идеалистами, которые видятъ природу, особенно человѣческое тѣло, сквозь увеличительное стекло, очень часто стремятся также къ реалистическому выраженію страстей; для примѣра, укажемъ на молодаго гиганта, поражаемаго Зевсомъ. «Лѣвою рукою—говоритъ мистрисъ Луси Митшель — онъ хватается за свое раненное плечо; голова его откинулась назадъ, и вскорѣ его молодое тѣло опустится, объятое смертью. Въ этой позѣ медики усматриваютъ весьма ясные симптомы конвульсій, причиняемыхъ ужаснымъ видомъ эгиды. Такъ, стянувшіеся мускулы правой руки, мышцы верхней части ногъ и все тѣло какъ-бы корчатся въ агоніи. Это—страшный реализмъ, который былъ бы отвратителенъ, если бы не умѣрялся удивительною красотою формъ».

Точно такія же достоинства и недостатки характеризуютъ и другія произведенія этой эпохи, — если угодно, этой школы. Въ томъ же мѣстѣ, въ пергамскомъ акрополѣ, Атталъ посвятилъ тѣмъ же самымъ богамъ, Зевсу и Аѳинѣ, бронзовыя статуи, изображавшія побѣжденныхъ галловъ. Исполнителями ихъ называютъ скульпторовъ Исигона, Пиромаха, Стратоника

и Антигона, написавшаго сочиненіе о своей отрасли искуства. Два изъ этихъ произведеній намъ извѣстны по копіямъ: по группѣ виллы-Лудовизи, изображающей галла, который, заколовъ свою жену, убиваетъ и себя, чтобы не попасть въ рабство, и по статуѣ Капитолійскаго музея, представляющей раненнаго галла, который, въ предсмертной агоніи, приподнялся и, склонивъ на грудь свою голову, едва поддерживаетъ тяжесть своего тѣла правою, упертою въ землю рукою.

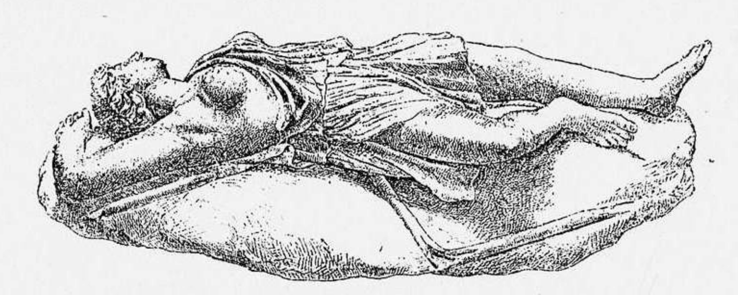


РИС. 156.—РАНЕННАЯ АМАЗОНКА.

Оба произведенія — прекрасны, исполнены съ большею воздержанностью, съ болѣе тонкимъ чувствомъ, чѣмъ фризъ большаго алтаря, отличаются болѣе естественнымъ идеализмомъ, соединеннымъ съ менѣе грубымъ реализмомъ, полны жизни и силы, свободны по концепціи и фактурѣ, свидѣтельствуютъ о томъ, что ихъ художники искали оригинальности въ необычайномъ и въ новизнѣ.

Быть можетъ, кописты до нѣкоторой степени смягчили здѣсь характерныя особенности пергамской школы, какъ о томъ можно заключить при сравненіи

сказанныхъ произведеній съ разсѣянными по разнымъ музеямъ Европы статуями, воспроизводящими, почти несомнѣнно, вотивную группу, посланную Атталомъ въ даръ богамъ своихъ вѣрныхъ союзниковъ, аѳинянъ, и стоявшую въ самомъ акрополѣ ихъ города. Въ Неаполѣ, Римѣ, Венеціи, въ Э (въ Провансѣ) хранятся фигуры сражающихся или раненныхъ галатовъ, грековъ и амазонокъ, исполненныя совершенно въ духѣ и манерѣ скульпторовъ пергамскаго фриза и вышеупомянутыхъ статуй. Фигуры эти — меньше натуры, что̀ служитъ имъ въ ущербъ, такъ какъ сильныя движенія и необычайныя позы въ фигурахъ небольшаго размѣра обращаются въ гримасы и насильственныя корчи. Недостатокъ естественности и условность бросаются въ глаза гораздо сильнѣе въ аѳинскомъ ex-voto, чѣмъ во фризѣ. Изъ всѣхъ дошедшихъ до насъ отдѣльныхъ фигуръ этой группы, только двѣ отличаются непридуманностью и свободою



РИС. 157.—СРАЖАЮЩІЙСЯ ГАЛАТЪ.

позы; это, вопервыхъ, раненная амазонка (рис. 156), лежащая на спинѣ, вытянувшись всѣмъ тѣломъ, такъ, какъ упала, и которой художникъ не постарался придать какую-либо театральную позу, а вовторыхъ, припавшій на одно колѣно галатъ Ватиканскаго музея—энергичная, звѣрская фигура варвара, свирѣпаго въ бою, готоваго напасть, подобно дикому животному, —мускулистый и сильный, одѣтый въ свой нехитрый національный костюмъ, узкіе штаны и плащъ (рис. 157).

Вліяніе Пергама отразилось въ дальнихъ концахъ. Упоминается о нѣсколькихъ древнихъ копіяхъ нѣкоторыхъ частей фриза, украшавшаго большой алтарь,—копіяхъ, исполненныхъ въ ту же эпоху, какъ и онъ; кромѣ того, вполнѣ справедливо сближаются съ нимъ, по смѣлости и театральности стиля, нѣкоторыя знаменитыя произведенія, наприм., фризъ пріенскаго храма. Завоеваніе пергамскаго царства римлянами повело къ тому, что вліяніе его искуства перешло въ Италію и отразилось особенно въ Римѣ, въ такъ называемыхъ греко-римскихъ произведеніяхъ. Тамъ мы встрѣтимся снова съ этимъ искуствомъ.

XII

Родосская и траллесская школы

Какъ фризъ большаго алтаря служитъ для насъ характеристичнымъ образцомъ пергамской скульптуры, такъ знаменитая группа Лаокоона, найденная въ

Римѣ, въ 1506 г., въ развалинахъ дворца Тиверія, является для насъ самымъ полнымъ, самымъ знаменательнымъ выраженіемъ родосской скульптуры (рис. 158).

Плиній Старшій приписываетъ это произведеніе тремъ скульпторамъ: Агесандру, Полидору и Аѳинодору. Онъ называетъ его лучшею вещью изъ всего того, что произвели живопись и скульптура, и выставляетъ какъ образецъ превосходнаго труда, исполненнаго нѣсколькими художниками. Мнѣніе Плинія было господствующимъ до новѣйшаго времени. Винкельманъ принималъ это мнѣніе безусловно, и его школа единогласно расточала Лаокоону преувеличенныя похвалы; Лессингъ, желая опредѣлить границы прекраснаго, доступнаго каждой отрасли пластическихъ искуствъ, какъ извѣстно, взялъ этотъ памятникъ за точку отправленія при своемъ изслѣдованіи. Дѣйствительно, ни одинъ греческій скульпторъ не достигалъ до такой силы и потрясающей выразительности, какую мы видимъ въ Лаокоонѣ; никогда еще физическое страданіе не передавалось въ мраморѣ съ такою опредѣленностью и правдою.

Этотъ, еще бодрый и крѣпкій, старецъ, эти двое дѣтей, одинъ уже сильный, а другой слабый, тщетно стараясь освободиться отъ обвившихъ и кусающихъ ихъ змѣй, дѣйствительно страдаютъ; все въ ихъ тѣлахъ выражаетъ мученіе: и раздувшіяся вены, и мускулы, напрягающіеся въ безплодномъ усиліи, и ежащіеся, опустившіеся животы, и удрученныя змѣиными кольцами груди, вздымающіяся и сильно вдыхающія въ себя воздухъ; эти тѣла, конвульсивно корчащіяся отъ боли, эти откинувшіяся назадъ головы,



РИС. 158.—ЛАОКООНЪ.

полупотухшіе глаза, открытыя уста, издающія не крикъ, а жалобный стонъ, — производятъ на душу зрителя въ высшей степени трагическое впечатлѣніе. Однако, не смотря на сильную экспрессію физическаго страданія, которою запечатлѣно все произведеніе, какъ печатью матеріализма,—въ группировкѣ фигуръ, въ ихъ абсолютной наготѣ, и особенно въ выраженіи лицъ, въ которыхъ, сквозь грубое ощущеніе боли, просвѣчиваютъ чувства,—замѣтно возвышенное идеальное стремленіе, увеличивающее значеніе разсматриваемаго памятника и придающее ему, такимъ образомъ, двойной интересъ.

Мы говоримъ преимущественно о двухъ сыновьяхъ Лаокоона, особенно же о старшемъ, обратившемъ просительный взглядъ къ отцу. Его говорящій ротъ и впалые глаза подъ болѣзненно-насупившимися бровями молятъ о невозможной помощи; ужасъ, тоска, безнадежная просьба, выражены въ этой фигурѣ съ удивительною вѣрностью, которою проникнуто и невольное движеніе мускуловъ подъ вліяніемъ физическаго страданія.

Впечатлѣніе, вообще производимое группою Лаокоона, не смотря на нѣсколько излишнюю патологичность анатоміи ея фигуръ и нѣкоторое, пожалуй, преувеличеніе въ ихъ позахъ и страданіи, столь живо и полно, что забываешь очевидныя погрѣшности, сдѣланныя тремя скульпторами, каковы, напр., несоразмѣрность трехъ фигуръ и слишкомъ малая величина головъ дѣтей сравнительно съ ихъ тѣлами. Судя по отцу и по собственному росту, оба эфеба должны были бы имѣть дѣтскія формы; между тѣмъ, это — совсѣмъ взрослые люди, только въ маломъ видѣ, и

ихъ головы взяты какъ-бы отъ статуй меньшей величины, чѣмъ они сами. Укажемъ еще на одну погрѣшность, происшедшую, на этотъ разъ, отъ неправильной реставраціи: правыя руки Лаокоона и его младшаго сына не поднимались вверхъ, какъ представлено на нашемъ рисункѣ, а были согнуты въ локтѣ и приближены къ головамъ: въ менѣе раскинувшемся, такимъ образомъ, тѣлѣ было больше силы, и группа, имѣвшая общую форму болѣе правильной пирамиды, вершину которой составляла голова Лаокоона, отличалась бо̀льшимъ единствомъ и драматизмомъ. Но и въ нынѣшнемъ своемъ видѣ, она весьма характеристична и любопытна. По анатоміи, она примыкаетъ къ школѣ Лизиппа, по композиціи, по силѣ экспрессіи—къ школѣ Скопаса, по недостаткамъ, преувеличенностямъ и театральности—къ пергамской школѣ.

Что касается до времени исполненія группы, то намъ теперь легко выбрать для него дату изъ числа указываемыхъ археологами. Лессингъ относилъ ее къ эпохѣ императора Тита и полагалъ, что она была сдѣлана для него самого; но это—невозможно, такъ какъ одна изъ картинъ, найденныхъ въ Помпеѣ, относящаяся, слѣдовательно, отнюдь непозже, какъ къ I вѣку нашей эры, видимо написана подъ впечатлѣніемъ мраморной группы: ктому же, современные Титу художники, изображая смерть Лаокоона, навѣрное держались бы разсказа Виргилія во II пѣсни Энеиды, а этого мы въ группѣ не видимъ. Всего правильнѣе будетъ принять за время ея исполненія половину II вѣка до Р. Хр., на томъ основаніи, что къ этой порѣ относится фризъ пергамскаго алтаря, а сходство между нимъ и разсматриваемымъ памятникомъ, повторяемъ,

кидается въ глаза: не говоря уже объ одинаковости стиля, достаточно сказать, что молодой гигантъ, борющійся со змѣею въ группѣ Аѳины (рис. 155), какъ уже было замѣчено нѣкоторыми критиками, чрезвычайно похожъ на Лаокоона: та же отклонившаяся назадъ голова, та же рука, закинутая за голову, то же положеніе тѣла, нагнувшагося въ правую сторону, та же вытянутая нога. Вмѣстѣ г. Вольтерсомъ, мы предпочитаемъ означенную дату III-ему вѣку, датѣ, предложенной тѣми учеными, которые находятъ многія аналогичныя черты между капитальнымъ произведеніемъ родосской школы и между такимъ же произведеніемъ траллеской школы, т. е. Фарнезскимъ Быкомъ (рис. 159).

Этотъ памятникъ, самая крупная изъ крупныхъ фигуръ и группъ, дошедшихъ до насъ отъ греческой скульптуры, былъ открытъ въ 1546 или 1547 г., при папѣ Павлѣ III, въ Римѣ, въ термахъ Каракаллы. Съ 1786 г. онъ находится въ Неаполитанскомъ музеѣ. Будучи найденъ страшно испорченнымъ, онъ реставрированъ Джованни-Баттистой делла-Портой, на основаніи указаній самыхъ его фрагментовъ, и теперь можно прекрасно судить, если не о техникѣ и деталяхъ этого произведенія, то, по крайней мѣрѣ, объ его концепціи и общей композиціи.

Группа изображаетъ казнь жестокосердой дочери Антіопы, Дирке, которую ея братья, Амфіонъ и Зеѳъ привязываютъ къ рогамъ быка. Разъяренное животное поднялось на-дыбы; веревка уже навернута на его рога, и оба брата, Амфіонъ справа (его можно узнать по лирѣ), Зеѳъ слѣва, держатъ его за морду и рога, силятся его удержать, крѣпко ухватившись

на веревку. Впереди, у ихъ ногъ, полунагая Дирке, объятая ужасомъ—потому что быкъ уже касается копытами ея рукъ и головы,—повернулась къ своимъ палачамъ и умоляетъ ихъ о пощадѣ. Дѣйствіе происходитъ на скалистой горѣ, усаженной деревьями; Ам-

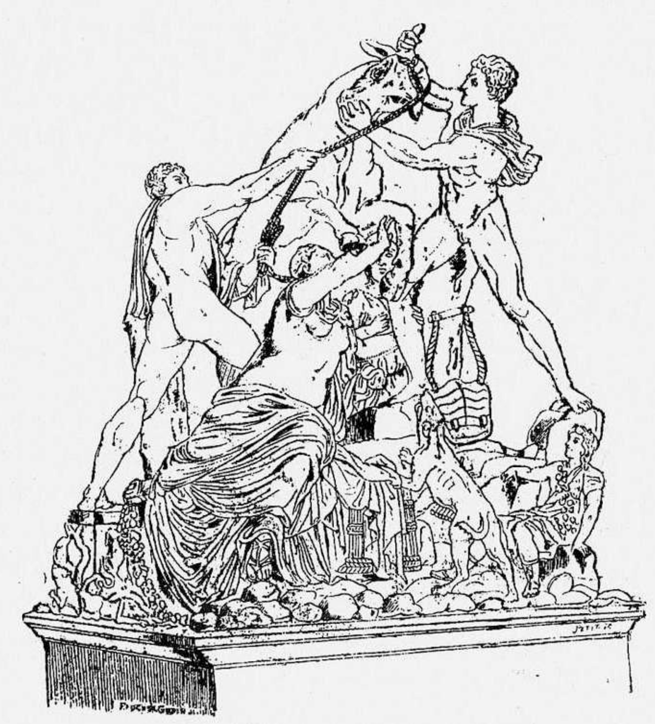


РИС. 159.—ФАРНЕЗСКІЙ БЫКЪ.

фіонъ и Зеѳъ стоятъ, вгромоздившись на выступы скалъ; женщина, очевидно Антіопа, и фигура горнаго божества, меньшая по размѣру, чѣмъ прочія фигуры, присутствуютъ при казни; тутъ же находится собака.

Тамъ и сямъ разбросаны по извилинамъ скалы животныя, растенія и эмблемы культа Діониса—кошница, тирсъ и пр.,—такъ какъ сцена происходитъ на Киѳеронѣ во время вакханалій.

Если вѣрить Плинію, группа, вырубленная изъ цѣльной глыбы мрамора, составляетъ трудъ двухъ траллескихъ художниковъ, Аполлонія и Тавриска. Одного поверхностнаго осмотра достаточно для того, чтобы замѣтить недостатки этого произведенія; многіе осуждали странность композиции группы, ея фигуры, стоящія въ очень непрочномъ равновѣсіи на выступахъ горы, примкнутыми къ древеснымъ стволамъ, неизвѣстно какимъ чудомъ выросшимъ изъ камня, аллегоческихъ животныхъ, изваянныхъ на скалѣ въ крошечномъ размѣрѣ, сидящаго съ правой стороны бога, уступающаго своею величиною собакѣ; находили, что фигура Дирке не вяжется съ ансамблемъ, что ей было бы гораздо проще убѣжать, чѣмъ подвергаться казни, что движеніе ея вычурно, что положеніе ея тѣла очень ненатурально. Чтобы опровергнуть, или, по крайней мѣрѣ, ослабить эту критику, можно замѣтить, что Фарнезскій Быкъ исполненъ, по всей вѣроятности, для украшенія сада, долженъ былъ красоваться среди растеній, и странная по формѣ скала, съ ея углубленіями и выступами, составляла верхъ пригорка, поросшаго зеленью. Надо также принять въ соображеніе симметричность группы: Зеѳъ соотвѣтствуетъ Амфіону, Антіопа—Дирке; быкъ служитъ центромъ, и его голова составляетъ какъ-бы вершину пирамиды; кромѣ того, съ какой бы стороны вы не подошли къ группѣ, она всегда представляется вамъ съ фаса, а это доказываетъ какъ нельзя лучше, что она пред-

назначалась служить центральнымъ декоративнымъ предметомъ какого-нибудь гульбища.

Вообще достоинства произведенія столь же очевидны, какъ и его недостатки; первыя состоятъ въ живости фантазіи и увлеченіи, съ какими оно исполнено, въ сильной передачѣ движенія и въ отличномъ пониманіи того, что требуется отъ большаго декоративнаго ансамбля. Скульпторы разсчитывали на эффектъ и достигли его.

Но чѣмъ въ особенности интересенъ Фарнерскій Быкъ, такъ это — то, что, при первомъ же взглядѣ на него, убѣждаешься, что Аполлоній и Таврискъ вышли изъ области, свойственной скульптуры. Лаокоонъ, вслѣдствіе погони его исполнителей за сильной экспрессіей, достигаетъ до крайнихъ границъ этой отрасли искуства; скульпторы Фарнезской группы уже переступаютъ эти границы запутанной сложностью изображенной сцены. Они сочинили свое произведеніе, какъ сочинилъ бы его живописецъ, и это составляетъ важную ошибку съ ихъ стороны. Они упустили изъ виду, что рѣзецъ ваятеля, по необходимости, даетъ всѣмъ дѣйствующимъ лицамъ, всѣмъ аксессуарамъ одной и той же группы, одинаковую силу рельефа и жизненности, что ему нельзя, подобно кисти, соблюдать постепенность различныхъ плановъ и деталей, сообразно ихъ важности, что, кромѣ того, всѣ околичности, каковы животныя и вакхическіе атрибуты, которые у живописца, благодаря извѣстнымъ пріемамъ письма и краскамъ, имѣли бы, какъ и слѣдуетъ, только второстепенное или третьестепенное значеніе, являются здѣсь безполезными, несоразмѣрными, кидающимися въ глаза. Фарнезскій Быкъ—мраморная копія, снятая

съ картины, попытка новая, смѣлая, но увѣнчавшаяся менѣе чѣмъ сомнительнымъ успѣхомъ. Не смотря на то, при всемъ несовершенствѣ группы, она имѣетъ важное значеніе въ томъ отношеніи, что даетъ пищу критикѣ и возбуждаетъ серіозные эстетическіе вопросы. Укажемъ, по крайней мѣрѣ, на одинъ изъ такихъ вопросовъ.

Описывая смерть Лаокоона, Виргилій сначала разсказываетъ о приближеніи змѣи, а затѣмъ о томъ, какъ она обвиваетъ свою жертву; такимъ образомъ, поэтъ представляетъ намъ два дѣйствія драмы, одно предшествующее другому, подготовительное къ нему. Скульпторы группы Лаокоона выбрали второе дѣйствіе, какъ болѣе ужасное и потрясающее. Напротивъ того, изображая казнь Дирке, Аполлоній и Таврискъ остановили свой выборъ на первомъ, приготовительномъ актѣ. Имъ казалось, что въ самой казни есть нѣчто звѣрское, матеріальное, исключающее экспрессію физическихъ чувствъ, тогда какъ спокойная увѣренность Зеѳа и Амфіона, безъ содраганія приготовляющихъ убійство своей сестры въ отмщеніе за мать, физическій ужасъ жертвы предъ разъяренным быкомъ, моральный страхъ ожидающихъ ее мукъ, представлялись названнымъ скульпторамъ сценою, способною возбудить въ зрителѣ душевное волненіе, невольный страхъ отъ ожиданія кроваваго происшествія. Такая сцена, на самомъ дѣлѣ, могла возбуждать воображеніе, разжигать жаръ утонченныхъ художниковъ въ эпоху, когда искуство сдѣлалось преимущественно экспрессивнымъ; такая задача дѣйствительно была соблазнительна для рѣзца, то исправнаго и ученаго, то свободнаго и капризнаго, для котораго уже не существовало

непреодолимыхъ трудностей, которому ничего не стоило изсѣчь изъ одной огромной каменной глыбы и тонкія, хрупкія крученыя веревки, и печальное лицо осужденной на смерть молодой, красивой женщины, и мускулистыя тѣла атлетовъ, удерживающихъ быка, и нѣжныя, дѣтскія формы юнаго бога, украшеннаго цвѣточными гирляндами.

Разборомъ группы Аполлонія и Тавриска, этого капитальнаго созданія траллесской школы, мы оканчиваемъ исторію собственно греческой скульптуры. Художественная жизнь еще не прекращается въ эллиническихъ странахъ, но талантливые художники отнынѣ работаютъ, если не исключительно въ Римѣ, то преимущественно для Рима. Ктому же, вся гамма искуства была уже пройдена: мы видѣли, какъ скульптура постепенно развивалась и начинала сознавать свои силы, какъ она дѣлала успѣхъ за успѣхомъ, достигла совершенства и долго держалась на его высотѣ; мы видѣли, какъ она разрабатывала свою область во всѣхъ направленіяхъ, шла въ ней по проложеннымъ дорогамъ, открывала новые пути и, наконецъ, переступила за естественныя границы. Уже не осталось ничего, въ чемъ она не проявила бы себя; хотя исторія ея еще несовсѣмъ кончена, хотя мы должны еще разсказать о томъ, что̀ произведено ею прекраснаго и великаго до начала упадка искуства, однако не подлежитъ сомнѣнію, что это прекрасное и великое окажется для насъ, въ большинствѣ случаевъ, неимѣющимъ интереса новизны. Греческая скульптура отнынѣ утрачиваетъ способность къ творчеству.

XIII

Греческая скульптура при римскомъ владычествѣ

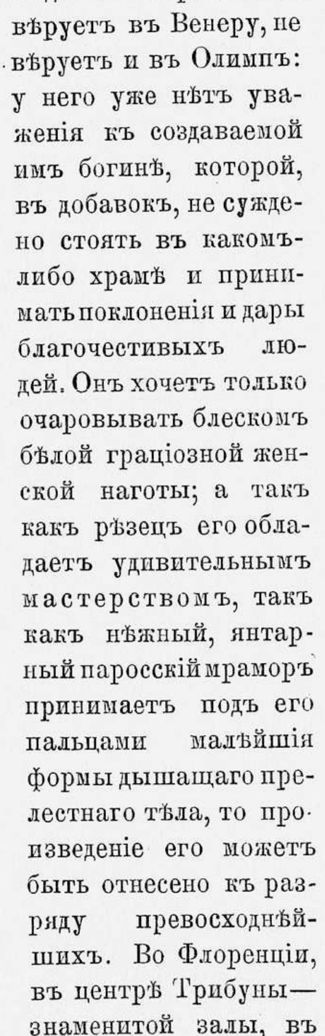
Произведеніями этого долгаго періода наполнены европейскіе музеи. Число ихъ—безконечно. Они были находимы, прежде всего, въ Римѣ, въ великолѣпные дворцы и виллы котораго собрали ихъ тщеславіе и алчность императоровъ и вельможъ; затѣмъ, ихъ находили въ провинціальныхъ виллахъ, гдѣ богатые люди, нерѣдко римскіе граждане, претендовали тягаться въ роскоши со столицей.

О полномъ обзорѣ произведеній греческой пластики при римскомъ владычествѣ намъ нельзя здѣсь и думать; мы должны ограничиться описаніемъ только нѣкоторыхъ, наиболѣе знаменитыхъ, статуй, даже не стараясь классифицировать ихъ, такъ какъ всякое опредѣленіе для нихъ времени или школы рискуетъ быть очень произвольнымъ. Направленіе скульпторовъ въ эту пору было вполнѣ эклектическое. Область ваянія уже была воздѣлана даже въ самыхъ отдаленныхъ своихъ углахъ, и художникамъ приходилось отказаться отъ оригинальности; поэтому, каждый изъ нихъ, выбравъ, сознательно или безсознательно, одного изъ великихъ мастеровъ прежняго времени, пускался подражать его образцовымъ работамъ. При отсутствіи на произведеніяхъ разсматриваемой эпохи подписей художниковъ и при неимѣніи другихъ точныхъ указаній, все-таки почти всегда легко распознать эти произведенія,—одни потому, что на нихъ

лежитъ несомнѣнная печать подражанія, другіе потому, что условность, отъ которой лучшія классическія творенія, какъ мы видѣли, были до сей поры свободны, начинаетъ проникать въ скульптуру и, вмѣстѣ съ нею, являются качества, предвѣщающія упадокъ искуства и, вслѣдствіе своего излишества, обращающіяся почти въ недостатки: изящество начинаетъ доходить почти до вычурности, граціозность — до жеманства. Въ этомъ отношеніи, особенно типичны три статуи: Венера Медиційская, Ватиканская Аріадна и Аполлонъ Бельведерскій.

Первая помѣчена именемъ аѳинянина Клеомена, сына Аполлодора. Но эта подпись не заслуживаетъ довѣрія; да и не въ ней заключается интересъ статуи: онъ весь—въ ея сюжетѣ и техникѣ. Венера Медиційская, очевидно, есть ни что иное, какъ Афродита Праксителя, передѣланная согласно вкусу римской эпохи. Хотя въ типической позѣ богини Анадіомены ничего не измѣнено, однако она производитъ на насъ иное впечатлѣніе. Невинный и наивный жестъ стыдливости, приводившій древнихъ въ удивленіе, теперь до нѣкоторой степени утратилъ свою скромность и непорочность: Венера, подобно Виргиліевской пастушкѣ, прячущейся въ ивы и, тѣмъ неменѣе, желающей, чтобы ее увидѣли, прикрываетъ свою наготу какъ-бы съ цѣлью выказать ее лучше. Это—не книдская богиня, выходящая изъ воды, своей матери, а молодая, кокетливая смертная, которая, забавляясь въ купальнѣ, не преминула красиво разстроить свою хитрую прическу; если же это—богиня, какъ свидѣтельствуетъ о томъ помѣщенный у ея ногъ малютка-амуръ на дельфинѣ, то обитаемый ею Олимпъ — отнюдь уже не Олимпъ

Фидія или Праксителя. Художникъ, видимо, уже не



вѣруетъ въ Венеру, не вѣруетъ и въ Олимпъ: у него уже нѣтъ уваженія къ создаваемой имъ богинѣ, которой, въ добавокъ, не суждено стоять въ какомъ-либо храмѣ и принимать поклоненія и дары благочестивыхъ людей. Онъ хочетъ только очаровывать блескомъ бѣлой граціозной женской наготы; а такъ какъ рѣзецъ его обладаетъ удивительнымъ мастерствомъ, такъ какъ нѣжный, янтарный паросскій мраморъ принимаетъ подъ его пальцами малѣйшія формы дышащаго прелестнаго тѣла, то произведеніе его можетъ быть отнесено къ разряду превосходнѣйшихъ. Во Флоренціи, въ центрѣ Трибуны—знаменитой залы, въ тѣсномъ пространствѣ которой собрано столько образцовыхъ произведеній

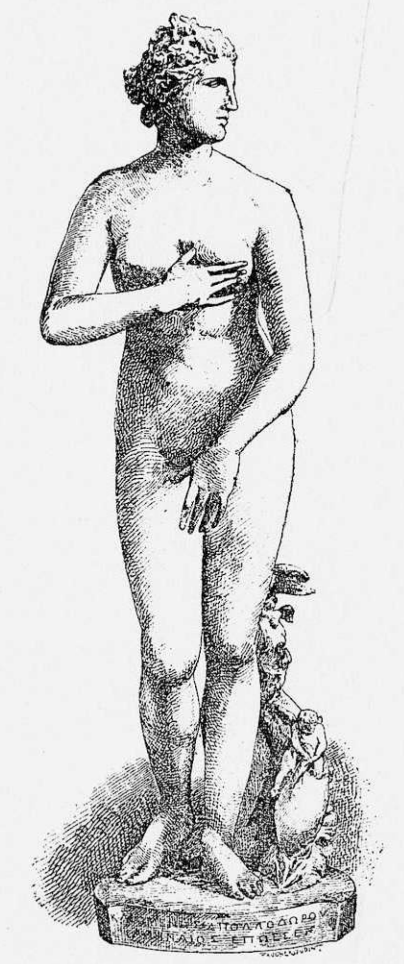


РИС. 160.—ВЕНЕРА МЕДИЦІЙСКАЯ.

искуства, что ихъ было бы достаточно для славы двадцати музеевъ,—Венера Медицiйская прельщаетъ и очаровываетъ взоры всѣхъ и каждаго прежде всего своею свѣжею и кокетливою молодостью (рис. 160).

Почти такого рода впечатлѣнiе производитъ на насъ и Ватиканская Арiадна. Возможно ли узнать въ этой рослой и красивой молодой женщинѣ страстную любовницу Өезея? Съ нѣгою развалившись на ложѣ, въ одеждѣ съ плавно-изгибающимися складками, закинувъ руки къ головѣ въ изученной грацiозной позѣ, съ выраженiемъ тихой грусти на лицѣ, она скорѣе дремлетъ отъ усталости, чѣмъ убита горемъ. Она напоминаетъ намъ Цинтiю, Лесбiю, Корину, ту или другую изъ красавицъ, оплакивавшихъ невѣрность Тибулла или Овидiя въ ожиданiи новаго возлюбленнаго. Но это ли Катулловская Арiадна—пылкая героиня, въ сердцѣ которой кипитъ неукротимое неистовство, страсть которой вырывается наружу въ жгучихъ стонахъ? Такое горе разбило бы слабую грудь, такiя бѣшеныя жалобы разорвали бы нѣжныя уста Ватиканской Арiадны—этой гречанки эпохи упадка. При всемъ томъ, разсматриваемая статуя, уступая въ совершенствѣ Венерѣ Медицiйской и страдая важными, бросающимися въ глаза, недостатками, подобно этой Венерѣ прельщаетъ насъ своею томной грацiей, и ея типъ, созданный скульпторомъ-скептикомъ, при всей своей испорченности, запечатлѣвается въ нашей памяти рядомъ съ болѣе мощнымъ, вѣрнымъ и прекраснымъ типомъ, созданнымъ фантазiей поэта (рис. 161).

Аполлонъ Бельведерскiй сильно спустился съ той высоты, на которую возвелъ его Винкельманъ. На него уже не смотрятъ, какъ на лучшую изъ греческихъ статуй,—и совершенно справедливо. Безъ сомнѣнiя, произведенiе это имѣетъ свою, и притомъ большую, цѣну. Богъ представленъ идущимъ легко, во всемъ блескѣ своей юности и силы: жестъ его полонъ гордости, взглядъ—на самомъ дѣлѣ олимпiйскiй: такимъ является онъ у Гомера, потрясающимъ эгидою предъ очами испуганныхъ грековъ, обращающихся въ бѣгство. Много значитъ уже одно то, что по поводу Бельведерской статуи приходитъ на память нѣсколько прелестныхъ стиховъ Илiады. Скопасъ, навѣрное, поставилъ бы, не долго думая, свою подпись подъ этимъ произведенiемъ, исполненнымъ много времени спустя послѣ его однимъ изъ его горячихъ послѣдователей. Но и здѣсь, къ сожалѣнiю, мы не находимъ ни непосредственности вдохновенiя, ни простоты работы, благодаря которымъ столь высоко стоятъ образцовыя произведенiя вѣка Перикла. Намъ кажется, что скульпторъ отнесся къ своему богу безъ той ироническогой непочтительности, на которую было указано выше;

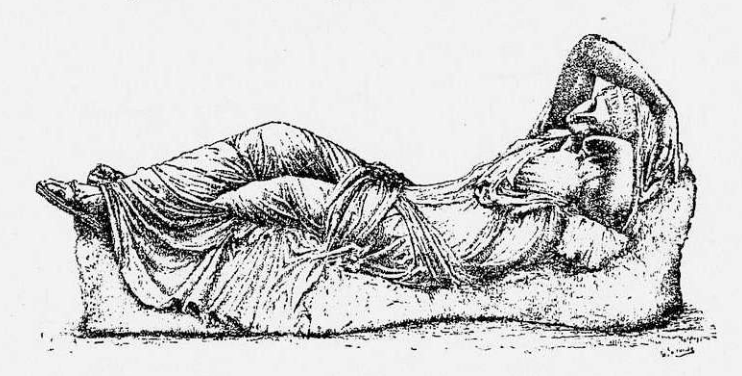


РИС 161.—ВАТИКАНСКАЯ АРIАДНА.



Рис. 162.—Аполлонъ Бельведерскій.

онъ старался надѣлить его величіемъ и благородствомъ, но, къ несчастію, это стараніе чувствуется въ его работѣ. Конечно, эффектъ получился, но не съ разу, не самъ-собою: статуя исполнена обдуманно, мастерски, но отъ нея вѣетъ холодомъ. Аполлонъ Бельведерскій достоинъ того, чтобы служить оригиналомъ для начинающихъ рисовальщиковъ, — до такой степени формы его совершенны, линіи чисты: это — самая безукоризненная изъ академическихъ фигуръ; но художникамъ, желающимъ трогать или прельщать зрителя, мы совѣтовали бы держаться другаго идеала. Кто не знаетъ, какое множество банальныхъ, скучныхъ произведеній порождало и еще продолжаетъ порождать подражаніе этому чрезчуръ классическому типу (рис. 162)?

Аполлонъ Бельведерскій напомнилъ намъ о Скопасѣ, школа котораго установила для греческихъ боговъ пластическіе типы, согласные съ тѣми, какіе сложились въ религіи и поэзіи классической эпохи. Къ подобнымъ группамъ, повидимому, принадлежитъ Аресъ Лудовизи (рис. 163), насколько можно заключить о томъ по его позѣ и атрибутамъ. Шаловливый и плутоватый малютка-амуръ, умно посаженный въ ногахъ у бога войны, показываетъ ясно, что эта статуя относится къ римской порѣ; но голова Ареса исполнена въ манерѣ Праксителя (см. голову Гермеса, рис. 145), а удлинненное тѣло моделировано по канону Лизиппа. Подобную смѣсь школъ мы находимъ также въ Боргезскомъ Бойцѣ, знаменитомъ произведеніи Агасія Эфесскаго (рис. 164). Высокій, стройный, мускулистый атлетъ моделированъ съ большимъ знаніемъ анатоміи; его небольшая голова, надѣленная

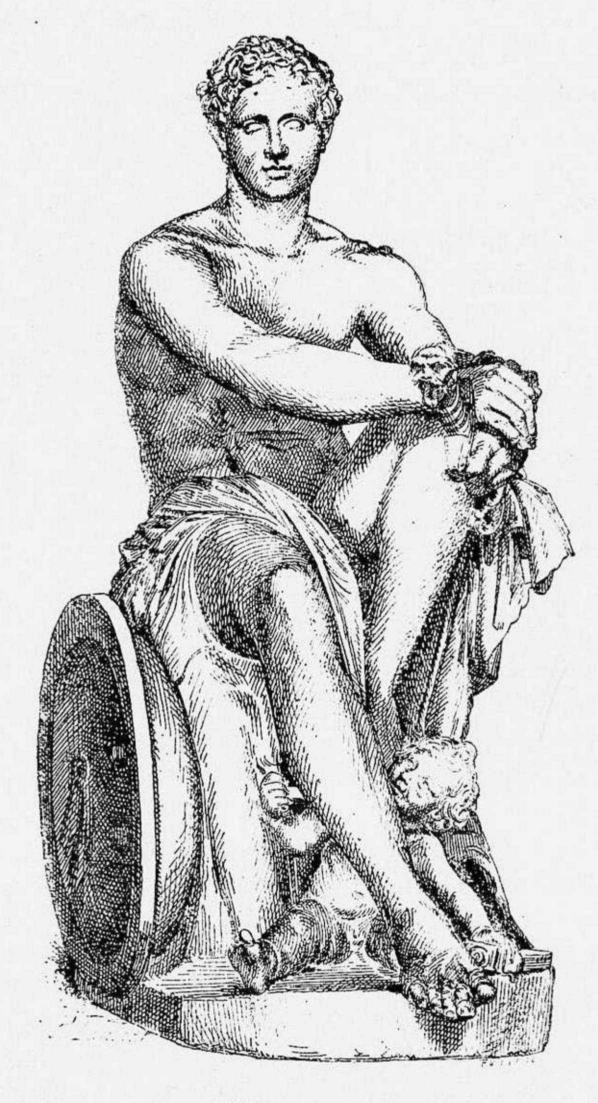


РИС. 163.—АРЕСЪ ЛУДОВИЗИ.

тонкими чертами, исполнена въ духѣ Лизиппа, но сильное и быстрое движеніе его фигуры, похожее на движеніе Дискобола, переноситъ насъ далеко назадъ,



РИС. 164. БОРГЕЗСКІЙ БОЕЦЪ
(въ Луврск. музеѣ).

ко времени Мирона. Въ этой статуѣ, Агасій Эфесскій выказывается искуснымъ практикомъ, отлично знающимъ и понимающимъ образцовыя произведенія, но

сознающимъ нѣкоторую сухость своего таланта и слабость вдохновенія, а потому рѣшающимся только подражать, со вкусомъ и свободою, великимъ мастерамъ.

Вышеозначенныя статуи уступаютъ Венерѣ, найденной въ Вьеннѣ (въ Дофинѐ),—произведенію также подражательному, но чрезвычайно искреннему и индивидуальному (рис. 165). Въ древности не было типа, болѣе распространеннаго, чѣмъ типъ Венеры, присѣвшей накорточки, потому что нѣтъ мотива, болѣе граціознаго, чѣмъ этотъ, болѣе удобнаго для того, чтобы художникъ могъ воспроизвести всю гибкость женскаго тѣла, выставить на видъ гармоничную округлость его формъ. Повторенія этого типа встрѣчаются въ несчетномъ количествѣ, но Вьеннская статуя прелестна, почти какъ оригиналъ. Она изображаетъ вполнѣ развившуюся женщину, съ здоровымъ, зрѣлымъ тѣломъ, съ широкою и мощною грудью, съ объемистымъ туловищемъ, съ круглыми, жирными лядвеями. Мраморъ, изъ котораго изваяна фигура, имѣетъ янтарный оттѣнокъ, какъ теплотонная южная



РИС. 165.—ВЬЕННСКАЯ ВЕНЕРА.

кожа, и кажется надѣленнымъ жизнью. Любуясь богиней, невольно вспоминаешь о тѣхъ обильныхъ нагихъ «тѣлесахъ», которыя столь любилъ изображать геніальный Рубенсъ. При всемъ томъ, скульпторъ умѣлъ соблюсти мѣру, такъ что, если бы не скучная банальность сюжета, свидѣтельствующая о порѣ, въ какую сработана статуя, то ее можно было бы исключить изъ настоящей главы и перенести въ рядъ произведеній лучшаго времени.

XIV

Скульптура въ Этруріи и Римѣ

Предметомъ историческаго изслѣдованія можетъ быть скульптура въ Римѣ, но не римская скульптура, которой, собственно говоря, не существовало. Національный духъ римлянъ влекъ ихъ къ политикѣ и войнѣ; будучи долго заняты завоеваніями, заботу объ украшеніи своихъ храмовъ, дворцовъ и публичныхъ площадей они предоставляли своимъ сосѣдямъ и вскорѣ затѣмъ своимъ подданнымъ, обитателямъ Этруріи и Великой Греціи.

Римская скульптура, при самомъ началѣ своемъ, особенно послѣ Тарквиніевъ, была совершенно этруская; поэтому мы должны прежде всего разсказать вкратцѣ очень несложную исторію этруской пластики и указать на ея главныя черты.

Изъ всѣхъ древнихъ италійскихъ народовъ, только одни этруски представляются надѣленными арти-

стическимъ чувствомъ. Геродотъ полагалъ, что это племя—тирренскіе пелазги, явившіеся въ Италію съ береговъ Лидіи; Діонисій Галикарнасскій считалъ первоначальнымъ мѣстопребываніемъ ихъ Ретическіе Альпы; новѣйшіе историки, строя, при сильной помощи гипотезъ, болѣе или менѣе остроумныя системы, признавали это племя то за египтянъ, или кельтовъ, то за италіанцевъ, то за славянъ, или татаръ. Какъ бы то ни было, этруски поселились въ Тосканѣ, гдѣ ихъ цивилизація достигла до значительной высоты, какъ о томъ свидѣтельствуютъ новыя открытія, дѣлаемыя день-ото-дня. Сами этруски говорили, что существованіе ихъ восходитъ до эпохи, предшествовавшей основанію Рима, т. е. до XI вѣка предъ Р. Хр. Ихъ могущество, о которомъ мы имѣемъ несомнѣнныя свидѣтельства, относящіяся къ X вѣку, простиралось къ Сѣверу за берега По, къ Югу—на всю Кампанью. Лацій, гдѣ возникъ Римъ, составлялъ часть ихъ владѣній. Римлянамъ пришлось долго бороться съ этимъ народомъ, и только въ III столѣтіи они успѣли обезсилить и поглотить его.

Жизненность этрускаго племени выказывается весьма значительною въ развитіи, какое приняли у нихъ ὀбразныя искуства. Отнынѣ знаменитые этрускіе некрополи Вульчи, Кьюзи, Корнето, Черветри и другіе, уцѣлѣвшіе въ различныхъ мѣстахъ въ немаломъ количествѣ, съ погребальными склепами, стѣны которыхъ украшены хорошо-сохранившимися фресками, доставили сотни саркофаговъ, тысячи вазъ, зеркалъ, предметовъ разной утвари, драгоцѣнныхъ ювелирныхъ издѣлій, свидѣтельствующихъ какъ о богатствѣ этрусковъ, такъ и объ ихъ просвѣщенномъ пристрастіи къ

орнаментаціи, придающей пріятный видъ полезнымъ вещамъ, къ живописи и скульптурѣ, воспроизводящимъ, каждая на своемъ языкѣ, формы одушевленной дѣйствительности, сцены человѣческой жизни или миѳы изъ жизни боговъ.

Искуство, которое мы здѣсь видимъ, отличается оригинальностью не всегда и не во всѣхъ своихъ проявленіяхъ. Находясь одновременно въ сношеніяхъ и съ финикіянами, подобно всѣмъ прибрежьямъ Средиземнаго моря, и съ греческими поселенцами въ Сициліи и Великой Греціи, Этрурія, съ ранней поры, сдѣлалась страною, пользовавшеюся продуктами другихъ краевъ; морская торговля заносила въ нее множество произведеній финикійской или греческой промышленности, которыя и встрѣчаются на ея почвѣ во всей своей оригинальной чистотѣ. Для примѣра, укажемъ на знаменитый, открытый съ 1876 г., палестринскій (пренестинскій) кладъ, въ которомъ, среди другихъ драгоцѣнныхъ предметовъ, оказались чеканныя серебрянныя золоченыя чаши, совершенно одинаковыя съ кипрскими чашами, между прочимъ, одна съ финикійскою надписью. Съ другой стороны, можно указать на несчетное количество расписныхъ вазъ, которыя долго назывались этрускими, хотя онѣ—чисто-греческой фабрикаціи. Какъ финикійскія, такъ и греческія произведенія подобнаго рода, отличались столь выдающимся достоинствомъ и опредѣленнымъ характеромъ, что должны были имѣть огромное вліяніе на мѣстное искуство и промышленность. Поэтому, разсматривая этруское искуство, надо различать въ немъ три элемента: восточный, греческій и этрускій.

Въ скульптурныхъ произведеніяхъ, эти элементы

почти всегда сводятся къ двумъ послѣднимъ. Изучая первоначальную скульптуру грековъ, мы объяснили, какимъ образомъ и почему египетское и ассирійское ваяніе оказало на нее лишь отдаленное вліяніе. По тѣмъ же самымъ причинамъ избѣгла восточнаго вліянія и этруская скульптура: художникамъ Средней Италіи никогда не приводилось видѣть ни египетскихъ, ни ассирійскихъ, ни даже финикійскихъ статуй, такъ какъ финикіянамъ незачѣмъ было привозить изображенія азіатскихъ боговъ и царей, равно какъ и своихъ собственныхъ боговъ и вождей, на продажу въ страну, чуждую ихъ родинѣ по религіи и культурѣ. Напротивъ того, греческое вліяніе въ Этруріи очевидно не только въ позднѣйшую пору, когда эта страна вполнѣ эллинизировалась, но и въ ту раннюю эпоху, отъ которой дошли до насъ памятники.

Правда, мы знаемъ только погребальную скульптуру этрусковъ. Извѣстно, что фронтоны ихъ храмовъ бывали иногда украшены статуями; но отъ этихъ произведеній сохранились только разрозненные обломки, и ни одной статуи божества не дошло до насъ. Чтобы судить объ этруской скульптурѣ, намъ приходится довольствоваться изученіемъ терракоттовыхъ саркофаговъ, доставленныхъ некрополями,—памятниковъ, имѣющихъ, безъ сомнѣнія, огромное значеніе для знакомства съ религіею и нравами, но относящихся, въ сущности, скорѣе къ промышленнымъ, чѣмъ къ художественнымъ продуктамъ. Отъ такихъ продуктовъ нельзя требовать многаго, нельзя полагать, что этруская скульптура отличалась только тѣми достоинствами и недостатками, которые мы находимъ въ нихъ.

Возьмемъ, для примѣра, одинъ изъ древнихъ саркофаговъ, найденныхъ въ Церѣ. Наружность его и характеръ—обычные: онъ представляетъ собою ящикъ, въ формѣ парадной постели, на которой полулежатъ, облокотясь, двѣ фигуры, изображающія, очевидно, покойника и его жену (рис. 166). Положеніе придано имъ простое и нелишенное изящества: мужъ, помѣщаясь позади жены, опирается на подушки выше, чѣмъ она, и такимъ образомъ выдается надъ своею подругою, являясь какъ-бы любящимъ ея покровителемъ. Бюсты фигуръ отдѣляются одинъ отъ другаго. поза мужчины не затрудняетъ позы женщины, и хотя оба лица тѣсно соединены между собою, однако каждое изъ нихъ надѣлено независимою жизнью. Въ расположеніи группы есть нѣчто, напоминающее прекрасную композицію погребальныхъ пиршествъ на античныхъ стелахъ (см. рис. 121 и 123). Къ достоинствамъ разсматриваемаго памятника слѣдуетъ также отнести довольно искусное исполненіе наброшенныхъ на ложе драпировокъ, подушекъ и одежды на фигурахъ; складки гибки и уложены сообразно одна другой не безъ изящества, такъ что изображенныя драпировки, въ этомъ отношеніи, лучше тканей, въ которыя облечены греческія архаическія статуи. Легкій и несложный по рисунку фризъ, украшающій ножки и верхній край ложа, несомнѣнно, греческій по стилю. Кромѣ того, въ головномъ уборѣ женщины и въ расположеніи волосъ на головѣ и бородѣ у мужчины видно много тщательности. Особенно лицамъ придана жизненность и индивидуальность; повидимому, скульпторъ старался соблюсти въ нихъ сходство съ натурою, къ чему, быть можетъ, побуждали его религіозныя вѣрованія этрусковъ. Раскраска, будучи въ тѣлесныхъ частяхъ одно-



РИС. 166.—ЭТРУСКІЙ САРКОФАГЪ
(въ Луврск. музеѣ).

образна и условна, въ лицахъ употреблена, для ихъ оживленія, со вкусомъ и вѣрностью. Во всѣхъ этихъ частностяхъ слѣдуетъ видѣть вліяніе вкуса, знанія мѣры и искусной техники грековъ. Но, рядомъ съ достоинствами, сколько находимъ мы здѣсь и недостатковъ, виною которыхъ—духъ этрускаго племени! Анатомія груба, торсы плохи по формамъ, неповоротливы, широки, рыхлы; руки не имѣютъ лѣпки, ихъ кисти безобразны; тѣла точно переломлены въ таліи, а ноги, грубо вытянутыя на ложѣ, приставлены къ бедрамъ невозможнымъ образомъ. Невольно удивляемся при видѣ въ одномъ и томъ же произведеніи такой неумѣлости рядомъ съ искуствомъ, о которомъ мы только-что отозвались съ похвалою.

Но въ этомъ и состоитъ господствующая черта этруской скульптуры. Даже въ то время, когда греческое искуство сильно проникло въ Этрурію, когда этруская скульптура, такъ сказать, сдѣлалась отраслью этого искуства, ея достоинства возросли, но недостатки не исчезли. Въ эту пору, саркофаги становятся болѣе роскошными; бока смертнаго ложа покрываются барельефами, возлежащіе на нихъ покойники принимаютъ все лучшія и лучшія позы, ихъ одежды драпируются съ большимъ изяществомъ, ихъ уборы дѣлаются болѣе нарядными, лица болѣе живыми; но тѣла все-таки остаются нестройными, неграціозными, неестественными. Точно также и содержаніе барельефовъ, заимствованное чаще всего изъ греческой миѳологіи, получаетъ разнообразіе и движеніе, композиція дѣлается болѣе простою и ясною, но изображенныя на нихъ тѣла, мужчины, женщины и животныя, неправильны по формамъ и рисунку.

Всѣ произведенія подобнаго рода выказываютъ ограниченность ума и неумѣлость руки своихъ исполнителей; этрускіе скульпторы-керамисты были всегда не болѣе, какъ плохими учениками грековъ.

При Тарквиніяхъ, этруская скульптура, успѣвшая къ тому времени совсѣмъ эллинизироваться, была занесена въ Римъ художниками, украшавшими храмъ Юпитера Капитолійскаго, воздвигшими въ святилищѣ этого храма статую бога и исполнившими нѣсколько статуй, о которыхъ упоминается въ текстахъ, напр., статую Танаквиля, занятаго пряжей. Но римскій геній, при всемъ своемъ равнодушіи къ искуству, былъ настолько самобытенъ и вліятеленъ, что не замедлилъ сообщить произведеніямъ пришлыхъ этрусковъ до нѣкоторой степени свой характеръ; произведенія эти сдѣлались болѣе наивными и строгими. Такимъ образомъ, статуи важныхъ и неважныхъ дѣятелей, загромождавшія форумъ и давшія Катону поводъ насмѣхаться надъ ихъ многочисленностью и тщеславностью, равно какъ и портретные бюсты предковъ, благоговѣйно хранимые патриціями въ ихъ домахъ, вѣроятно, передавали хотя отчасти мужественную суровость изображенныхъ лицъ. Такъ, даже въ блестящую пору республики, знаменитый саркофагъ Луція-Корнелія Сципіона-Барбата, бывшаго консуломъ въ 298 г., исполненъ въ этрускомъ, сильно эллинизированномъ, характерѣ (что доказывается, между прочимъ, его дорическимъ антаблементомъ, соединеннымъ съ іоническими волютами), но отличается строгою простотою линій и умѣренностью украшеній отъ саркофаговъ, найденныхъ въ самой Этруріи.

Греки, привлекаемые, начиная съ V вѣка, въ Римъ

возростающей славою этого города и призываемые туда гордостью и пышностью его знати, были, безъ сомнѣнія, не первоклассные художники своей страны. До насъ не дошло ни одного изъ ихъ произведеній, исчезнувшихъ въ презрѣніи въ то время, когда Марцеллъ, Фабій-Максимъ, Фламиній, Муммій и Веръ усѣяли вѣчный городъ художественною добычею, награбленною въ Тарентѣ, Коринѳѣ, по всей Греціи. Однако можно утверждать, что въ этихъ старинныхъ статуяхъ, уже по тому одному, что онѣ принадлежали неизвѣстнымъ художникамъ, къ греческому характеру примѣшивался римскій; даже въ самые цвѣтущіе годы Римской Имперіи, въ то время, когда греческое искуство пользовалось исключительною благосклонностью римлянъ, неподдѣльнымъ восторгомъ однихъ, притворнымъ и принужденнымъ другихъ,—греческіе скульпторы, смотрѣвшіе на Римъ, какъ на новый центръ художественнаго міра, волею или неволею сообщали своимъ произведеніямъ стиль, заслуживающій, по всей справедливости, названіе римскаго.

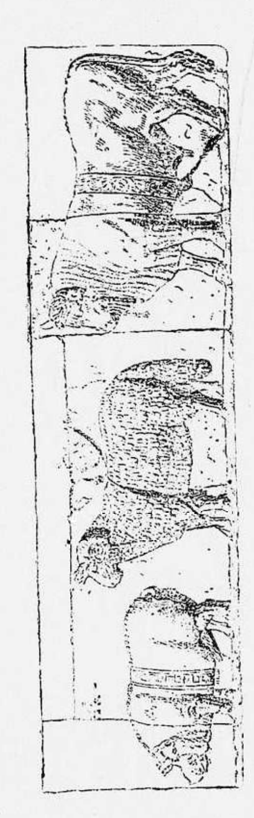


Рис. 167.—SUOVE TAURILE.

Мы говоримъ не только о сюжетахъ, которые чаще всего относятся, какъ и не можетъ быть иначе,



ФОРТУНА
(въ Неаполит. музеѣ).

къ римской религіи. Жертвенныя животныя на барельефѣ, изображенномъ на рис. 167: свинья, боровъ и быкъ, съ головою, украшенною висящими теніями, съ туловищемъ, перевязаннымъ роскошною тесьмою, идутъ съ торжественною важностью, словно римскіе жрецы, и уносятъ насъ очень далеко отъ греческихъ процессій, напр., отъ панаѳинейскаго фриза, въ которомъ быки ревутъ и тѣснятся въ безпорядкѣ, нисколько не заботясь о сохраненіи своего эфемернаго величія. Не говоримъ также и объ олицетвореніяхъ боговъ, греческій типъ которыхъ порою измѣняется, какъ и слѣ-

дуетъ, согласно требованіямъ римскихъ вѣрованій. Напр., изображенная на рис. 168 прекрасная и величественная статуя Фортуны—уже ничуть не греческая Тихе, непостоянная, легкомысленная богиня, мчащаяся на колесѣ, а важная и разсудительная Фортуна всегда милостиво относившаяся къ Риму, разумно управляющая человѣческими дѣлами, какъ обозначаетъ это находящееся въ ея рукѣ весло; кромѣ того, это—настоящая римская богиня, съ ранней поры присвоившая себѣ имя и атрибуты египетской Изиды: діадему, спускающееся съ головы покрывало и эмблему богатства, рогъ изобилія.



РИС. 169.—ПОРТРЕТЪ РИМЛЯНИНА
(въ Луврск. музеѣ).

Возьмемъ другой примѣръ, такъ называемаго Германика (рис. 169) — произведеніе аѳинянина Клеомена, хранящееся въ Луврскомъ музеѣ. Относительно настоящаго названія этой драгоцѣнной статуи шелъ и будетъ еще идти сильный споръ: героизированный ли это усопшій, или посолъ, или же Гермесъ, на ко-

тораго указываетъ помѣщенная слѣва, у его ногъ, черепаха, а не-то, пожалуй, и просто портретъ, это— вопросъ, остающійся неразрѣшеннымъ. Для насъ, впрочемъ, рѣшеніе его не имѣетъ большаго значенія. Достаточно, что статуя сіяетъ безукоризненною красотою и чистотою линій; ничѣмъ нескрытая нагота и непреувеличенное совершенство формъ исполнены идеальности, свидѣтельствующей о томъ, что произведеніе это работано грекомъ, но такимъ, который моделировалъ сильно, желая, очевидно, воспроизвести мощный римскій типъ, такъ какъ голова статуи— голова римлянина. Густые короткіе волосы и угловатое лицо съ рѣзкими чертами характеризуютъ не артиста или сладострастнаго человѣка, какими были греки, а мыслителя, резонера, честолюбца въ римскомъ родѣ: такими воображаемъ мы себѣ великихъ людей республики, Сципіона, Павла-Эмилія и др.

Точно также, портретная статуя императора Августа, такъ называемый «Ватиканскій Августъ», найденный въ 1863 г. у Прима-Порты, въ развалинахъ виллы Ливіи (рис. 170), проникнута въ высшей степени идеальностью, но совершенно римскою. Она изображаетъ названнаго государя уже послѣ его апоѳеоза, возвеличеннаго, пріукрашеннаго и облагороженнаго воображеніемъ римлянъ. Болѣе чѣмъ человѣческій ростъ, формы, кажущіяся болѣе широкими и мощными отъ толщины кирассы и красоты драпировокъ, нагота рукъ и ногъ, благородство жеста, спокойная важность и гордое выраженіе лица,—все выказываетъ въ этой фигурѣ не смертнаго, а бога. Статуя замѣчательна, какъ портретъ, а еще больше—какъ произведеніе искуства, достигшаго до высшей степени развитія; насъ инте-



Рис. 170.—Ватиканскій Августъ.

ресуетъ въ ней все: замыселъ художника, мастерская ловкость его рѣзца, величественность цѣлаго, тонкая обработка деталей, поза императора, его дѣйствительно царственныя черты, маленькіе барельефы на его кирассѣ, дельфинъ и малютка-амуръ, намекающій на



рис. 171.—АГРИППИНА (въ Неаполит. музеѣ).

его происхожденіе и исторію. Ватиканскій Августъ достоинъ особаго мѣста въ разнообразной банальной толпѣ императорскихъ статуй, изъ которыхъ только очень немногія заслуживаютъ упоминанія. Къ числу этихъ немногихъ надо отнести Агриппину Неаполитанскаго музея (рис. 171). Мать Нерона, сидящая на креслѣ, протянувшая свои ноги, опустившая сложен-

ныя руки на колѣни и склонившая нѣсколько голову, съ суровымъ и злымъ выраженіемъ лица, является намъ такою, какою рисуетъ ее исторія,— надменно прекрасною, погруженною въ преступныя козни.

И такъ, римскій стиль — что, впрочемъ, можно было предвидѣть, — являлся преимущественно въ портретахъ; но этотъ стиль невсегда отличался указаннымъ идеалистическимъ характеромъ. До насъ дошло немало такихъ бюстовъ римлянъ, въ которыхъ скульпторы старались схватить абсолютное сходство изображенныхъ лицъ, не смягчая ихъ недостатковъ, иногда даже сильно подчеркивая ихъ физическое безобразіе. Въ этомъ отношеніи, очень интересны три бюста, которые мы воспроизводимъ здѣсь въ рисункахъ. Одинъ изъ нихъ (рис. 172) найденъ въ Киренѣ. Нѣкоторые видѣли въ этой бронзѣ произведеніе школы Лизиппа и относили ее къ III вѣку до Р. Хр.; по нашему же мнѣнію, это—римскій портретъ очень поздней эпохи, какъ то доказывается нѣкоторыми характеристическими особенностями фактуры, напр., впалою линіей, окружающей губы. Никогда не видѣвъ оригинала, догадываешься,



рис. 172.—ПОРТРЕТЪ РИМЛЯНИНА.

что портретъ похожъ, такъ какъ всѣ черты, придающія своеобразность лицу, подмѣчены съ точностью и выражены безъ утрировки, напр., выдающіяся скулы, толстыя губы, жидкая борода, ростущая только на нижней части щекъ и подбородка. Точно такъ же, мраморный бюстъ, найденный въ Фарнезинѣ (рис. 173), замѣчателенъ по жизненности и индивидуальности: этотъ портретъ римской дамы отличается, въ прическѣ волосъ, глазахъ, ртѣ, особенно же въ подбородкѣ и скулистыхъ щекахъ, такими неподдѣльною правдою и простотою, какія лишь рѣдко представляютъ въ той же степени произведенія чисто-греческія. Что касается до бюста Неаполитанскаго музея, изображающаго, будто-бы, Сенеку (рис. 174), то его можно назвать крайне-реалистичнымъ. Скульпторъ хотѣлъ рельефно выставить въ этой старческой головѣ все то, что другой постарался бы скрыть или смягчить,—растрепанныя пряди волосъ, морщины на лбу, худобу носа, беззубый ротъ, клочковатую бороду, шею съ дряблою кожей, подъ которою рѣзко обозначаются напряженные мускулы, цѣликомъ непригладную наружность философа-циника. Въ реалистическихъ произведеніяхъ цвѣтущей поры греческаго искуства, какъ мы видѣли



Рис. 173.—Портретъ римлянки.

на приведенныхъ въ своемъ мѣстѣ примѣрахъ, не было и тѣни подобной чисто-римской грубости.

Не будемъ вдаваться въ болѣе подробное разсмотрѣніе этого римскаго стиля. Безъ сомнѣнія, не въ портретахъ выказывается онъ со всѣми своими отличительными чертами, а въ скульптурныхъ вещахъ. относящихся къ орнаментистикѣ и промышленности,—въ декоративныхъ фризахъ, въ историческихъ барельефахъ, покрывавшихъ тріумфальныя арки и колонны, въ изображавшихся на саркофагахъ сценахъ повседневной жизни и миѳологіи; стиль этотъ не производилъ ничего не только прекраснаго, но и новаго, являлся неболѣе, какъ стилемъ упадка. За исключеніемъ кое-какихъ удачныхъ по сюжету фризовъ и изящныхъ орнаментовъ, въ родѣ того, который представленъ на рисункѣ 175, все, что создано римскою декоративною скульптурою, страдаетъ неповоротливостью мотивовъ и неважностью исполненія. Излишняя роскошь—вредна, особенно въ искуствѣ, и пристрастіе къ ней римлянъ оказало пагубное вліяніе на ихъ архитектуру. Историческіе барельефы Траяновой колонны (рис. 176), колонны Антонина, тріумфальныхъ воротъ Септимія-Севера и Марка-Аврелія, въ кото-



Рис. 174.—Мнимый Сенека (въ Неаполит. музеѣ).

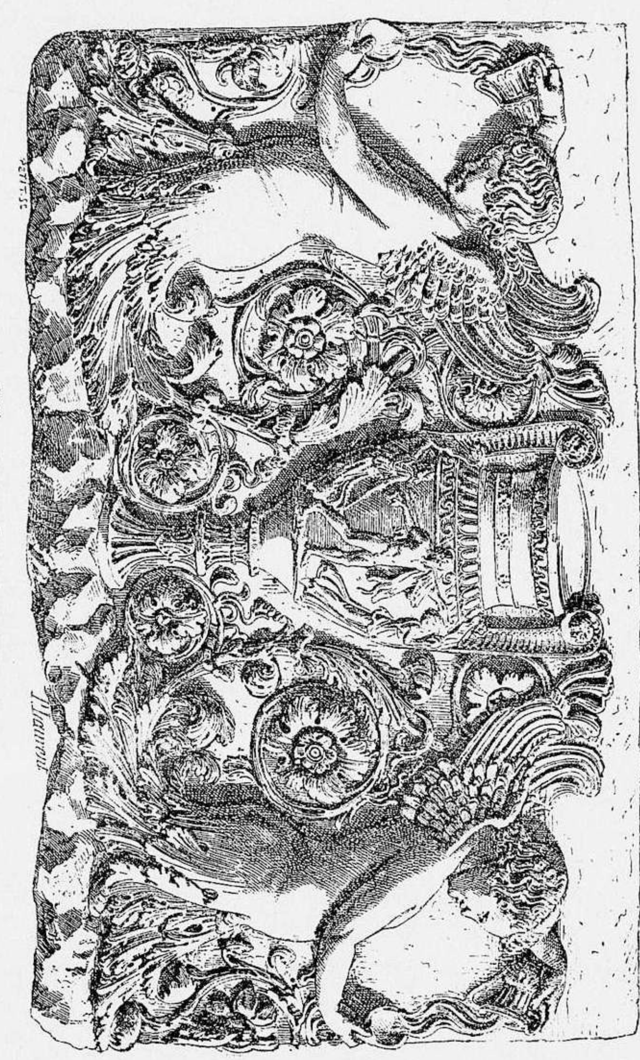


РИС. 175.—ФРАГМЕНТЪ РИМСКАГО ФРИЗА
(въ Латранск. музеѣ).

рыхъ художники пытаются представить на плоской поверхности нѣсколько уходящихъ вдаль плановъ и сгруппированныхъ фигуръ, другими словами, вторгаются въ область живописи, приводятъ насъ быстро и неизбѣжно къ варварскимъ барельефамъ тріумфаль-



РИС. 176.—БАРЕЛЬЕФЪ НА ТРАЯНОВОЙ КОЛОННѢ.

ной арки Константина (IV в. по Р. Хр.). Они не имѣютъ артистическаго значенія, точно такъ же, какъ и барельефы саркофаговъ, произведенія почти ремесленныя, не имѣютъ иного значенія, кромѣ религіознаго: рисунокъ, лѣпка, перспектива,—все въ нихъ поражаетъ неумѣлостью и неправильностью; традиціи гре-

ческаго барельефа, столь простаго и непринужденнаго, столь хорошо знавшаго доступные ему эффекты, окончательно утратились. Не стало ни греческаго, ни римскаго искуства: приблизилась эпоха Среднихъ Вѣковъ.

Намъ остается бросить бѣглый взглядъ назадъ, на группу произведенiй, занимающихъ свое, особое мѣсто,—на группу архаистическихъ произведенiй. Не разъ было замѣчено, что такъ какъ постоянно возвышенное прiѣдается, то классическое совершенство, поддерживаемое многими поколѣнiями художниковъ, начинаетъ казаться холоднымъ и монотоннымъ; тогда выдающiеся таланты увлекаются архаизмомъ и пробуютъ согрѣть свое творчество обращенiемъ къ наивнымъ и искреннимъ произведенiямъ старины. Но точное подражанiе такимъ трудамъ претитъ ихъ ученому воображенiю; сюжеты и типы, заимствованные у первобытныхъ художниковъ, кажутся недостойными ихъ рѣзца, если не будутъ прикрашены тѣми утонченными достоинствами, которыя присущи художественнымъ произведенiямъ поры, близкой къ эпохѣ упадка.

Архаистическая школа рано нашла себѣ въ Римѣ адептовъ между скульпторами, заѣзжими изъ Грецiи. Примѣръ имъ подалъ Паситель, приблизительно за сто лѣтъ до Р. Хр. Быть можетъ, кому-либо изъ его учениковъ принадлежитъ знаменитая Помпейская Артемида (рис. 177). Типъ ея намъ знакомъ; это—типъ Артемидъ и Аѳинъ, разсмотрѣнныхъ во второй главѣ настоящей книги: поза, драпировки съ правильными и симметрическими складками, волосы, спускающiеся съ чела завитыми, тщательно уложенными буклями, дiадема, раскраска, неосмысленная улыбка на губахъ,—все тутъ есть; но, при видѣ этой статуи, тотчасъ же



РИС. 177.—АРХАИСТИЧЕСКАЯ АРТЕМИДА (найд. въ Помпеѣ).

убѣждаешься, что архаичность ея — неболѣе, какъ притворство, придуманная и чрезчуръ искусная подд҃ѣлка подъ настоящій архаизмъ. Делосскія Артемиды насъ трогали и прельщали, Артемида Помпейская



РИС. 178.—ЗЕВСЪ ТРОФОНІЙ
(въ Луврск. музеѣ)

кажется намъ только занимательною и вызываетъ нашу улыбку.

Архаистическія произведенія очень многочисленны; важнѣйшія изъ нихъ хранятся въ Луврскомъ музеѣ. Укажемъ здѣсь только на алтарь двѣнадцати боговъ

и, особенно, на Зевса Трофонія, или, какъ его обыкновенно называютъ, Юпитера Таллейрана (рис. 178). Любопытно сопоставить его съ нѣкоторыми архаическими головами, найденными въ Олимпіи (см. рис. 105). Въ Луврской головѣ, аккуратная прическа волосъ и бороды, легкость діадемы, украшенной пальметтами, равно какъ и важность взгляда, правильность носа и губъ, умышленная простота фактуры,— служатъ, такъ сказать, клеймомъ скульптора очень искуснаго и увѣреннаго въ своихъ эффектахъ.

Полагаютъ, что императоръ Адріанъ, питавшій, вслѣдствіе своего утонченнаго и изысканнаго вкуса, пристрастіе примитивному искуству какъ Греціи, такъ и Востока, умышленно направлялъ художниковъ своего времени на путь архаистической скульптуры.